

ION ZAMFIRESCU



ISTORIA
UNIVERSALĂ
A TEATRULUI

VOLUMUL III
RENAȘTEREA(II) • REFORMA
BAROCUL • CLASICISMUL

-3-

III 280 507



492
425
III 280504
384662

ION ZAMFIRESCU

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

VOLUMUL III

384668

**RENAȘTEREA (II), REFORMA
BAROCUL, CLASICISMUL**

EDIȚIA A II-A
ÎNGRIJITĂ DE

RODICA ȘI ALEXANDRU FIRESCU



376856
B.C.U. IASI



*Editura exprimă calde sentimente de grațitudine
Ministerului Culturii și Cultelor, Fundației „W. Shakespeare”
și SIF Oltenia pentru contribuțiile generoase la reeditarea acestei lucrări.
Mulțumim, totodată, Teatrului Național Craiova
pentru iconografia pusă la dispoziție.*

SPONSOR:



**BANCA
COMERCIALĂ
ROMÂNĂ**

22. MAR. 2005

CAPITOLUL I

TEATRUL ENGLEZ AL RENĂȘTERII (I)

CADRUL ISTORIC ȘI CULTURAL

1. Cadrul istoric

Prin poziția lui insulară, la adăpost de multe din luptele care au frământat necontenit viața popoarelor de pe continent, poporul englez și-a asigurat de timpuriu condiții mai favorabile pentru afirmări independente ale geniului propriu și pentru dezvoltarea unor instituții specifice.

A înțeles, mai bine decât alte popoare, că e preferabil să facă negoț decât să poarte războaie. De aici, prețuirea dată ideii de asociație. Treptat-treptat, încă din timpuri medievale, această idee a devenit pentru el izvor și instrument de putere. A întemeiat diferite asociații prin care rând pe rând orașele engleze vor ajunge să stabilească relații comerciale cu țările de pe continent. Hansa avea filiale puternice la Londra și în alte orașe engleze. Corporațiile, deosebit de active, și-au urmărit ținta cu tenacitate; înțelegeau să intervină și în politica internă a țării, în măsura în care aveau de revendicat și de cucerit libertăți necesare pentru mersul și extensiunea operațiilor de comerț. Municipalitățile nu se mai mulțumeau cu simpla garanție regală; vor reclama, în plus, ca privilegiile acordate să fie înscrise într-o carte, cu stipulări care să cuprindă deopotrivă atât chestiuni de principiu cât și chestiuni de guvernare. De la luptele dinastice și feudale din Războiul celor două Roze și până la cucerirea marilor drumuri maritime, condiție pentru întemeierea ulterioară de monopoluri și imperii coloniale, în toate judecățile și acțiunile poporului englez, concepția mercantilă va fi de rigoare. Găsim în aceste idei și deprinderi născute dintr-o concepție utilitaristă și sacrificii; procedează de regulă cu prudență, se acoperă întotdeauna de forme și garanții, dar la nevoie nu se va da în lături de la soluții de violență; crede cu orgoliu în criteriile sale, fără însă ca acestea să-i răpească ori să-i diminueze simțul negocierilor; e legat de ideea libertăților publice, nu însă până a le prefera întotdeauna oricăror calcule și rațiuni lucrative.

Există impresia că feodalii au ocupat multă vreme primele planuri ale vieții naționale. Cronicile vorbesc despre luptele și ceremoniile lor cu largă considerație.

Campaniile regilor normanzi, investiturile cavalești, autoritatea seniorială, moravurile de curte – ca să nu amintim decât despre acestea apar în evocări notorii, încărcate de respect. Într-adevăr, nobilii au deținut întotdeauna domeniile și bogățiile apreciabile; baronii, pe deasupra, s-au complăcut în tot felul de agitații, manifestându-și astfel orgoliul de clasă. Precizăm, totuși, că puterea feudalilor englezi nu a fost mai mare decât a celor de pe continent.

Burghezia a devenit cu deosebire importantă după ce nobilimea de origine normandă a fost în bună parte măcelărită în războiul celor două roze. Orașele, cu dezvoltarea lor comercială, le-au opus întotdeauna cu o forță demnă privilegiilor lor, pentru a și le apăra, eventual, cu violență și înverșunare. Tactica lor e alta: să lupte pentru libertăți și norme de drept, respectând însă, legalitatea și convențiile stabilite. Pe căi tăcute, fără străluciri exterioare, autoritatea și importanța lor câștigă teren, devin peremptorii. Regii le acordă dreptul de a percepe taxe, de a înființa tribunale, de a finanța diferite asociații, de a întreține legături cu organizații comerciale din alte țări. Corporațiile orășenești au statute proprii; sunt pătrunse de impenetrabilă proprie până la egoism și vanitate înaintată. Înăuntrul lor se practică o ierarhie severă; conducătorii se înconjoară de fast protocolar și revendică în alegerea regilor drepturi egale cu ale nobililor. De situația țărănimii nu se preocupă; în contrast cu prosperitatea lor neîntreruptă, aceasta rămâne mizerabilă. Orașele admit legitimitatea puterii regale; în schimb, pretind autorității ca prin ofițerii și mijloacele ei de constrângere să intervină, când este cazul, împotriva concurențelor interne, împotriva formării de corporații disidente, împotriva intrigilor feudale, eventual și împotriva diferitelor revendicări sau acțiuni venite din afară.

Starea țărănimii, în secolul al XVI-lea, a început să se înrăutățească. Până atunci constituise o forță socială și mai ales militară de care trebuia să se țină seama. Din ea s-au recrutat vestiții arcași englezi, care în bătăliile și victoriile de la Crécy, Poitiers și Azincourt, împotriva călărimii feudale franceze și arbaletierilor mercenari, au avut o contribuție importantă.

Aceasta era situația în momentul când dinastia Tudorilor se consolidează pe tronul Angliei, către sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea. Dezvoltarea comerțului și a schimbului impuneau ca o dată cu formarea pieței naționale să se procedeze cu hotărâre sporită la unificarea politică a țării. Urmează o perioadă de transformări istorice importante. Prin despărțirea de Vatican, Anglia ajunge în fruntea țărilor protestante. Henric al VII-lea, întemeietorul dinastiei Tudorilor (1485), e ajutat de burghezie în a reduce pretențiile nobililor și a institui o putere centralizată. Urmașul său, Henric al VIII-lea (1509–1547), rupe legăturile cu papalitatea, se proclamă șef al cultului anglican și lichidează proprietățile bisericii, desființându-i astfel o dată cu fundamentul economic și o bună parte din puterea ei politică. Eșecul invincibilei Armade nu înseamnă încă încetarea hegemoniei europene a Spaniei; nu e însă mai puțin adevărat că prestigiul acesteia începe să fie eclipsat și că Anglia putea acum să aspire a deveni mare putere maritimă și colonială.

Orașele, acum, dispun de tradiții constituite. Adăpostesc o populație activă, doritoare, totodată și de instrucție. Sunt conștiente de prestigiul lor în creștere. Par din ce în ce mai dispuse ca paralel cu inițiativele și activitățile lor constructoare să înlocuiască și o atmosferă mai liberă, favorabilă luxului și plăcerilor. Interesul de viață devine mai activ, mai bogat. Omul simte că are înaintea lui domenii largi, în care e chemat să se manifeste. Dezvoltarea materială din jurul său îi dă încredere în forțele proprii. Mentalitatea laică, stimulată prin despărțirea de catolicism, îi dă posibilitatea de a-și revendica drepturile într-un mod mai energic, mai răspicat. Reiese, mai limpede decât până acum, că se poate năzui la ameliorarea condiției umane. Nu este adevărat că omul se naște ca o făptură damnată; există în el posibilități de muncă, de activitate înfăptuitoare, îndreptățindu-l oricând să primească beneficii și recunoașteri. Viața omenească e făcută să cunoască și epoci de pace, acordând artelor utile roluri tot atât de importante ca acelea reprezentate de meșteșugul armelor în alte vremuri.

Sunt în curs transformările de seamă, în moravuri, și în stilul general de viață. Orașele, ca oraș, începe să se înfrumusețeze. Se construiesc locuințe de piatră ori cărămidă arsă, mai confortabile, mai elegante, mai corespunzătoare cu aspirația omului la prestigiu și mulțumire. De la vechile castele feudale, cu zidurile lor austere și atmosfera lor întunecată, se trece la reședințe luminoase, ospitaliere, concepute într-o arhitectură gotică atenuată prin influențe italiene. Gustul pentru mătăsuri, tapițerii, stoffe bogate, mobile și îmbrăcăminte luxoasă crește. Nota artistică e la ordinea zilei; constatăm pătrunderea ei în preocupările vremii, ca și delectare a spiritului, și ca formă de prestigiu social.

Evul Mediu și-a încheiat ciclul istoric; o altă formă de civilizație îi ia locul. Anglia, acum, în rând cu celelalte popoare europene, intră în circuitele Renașterii.

2. Epoca elisabetană

Perioada de plină manifestare a Renașterii engleze are în centrul ei domnia reginei Elisabeta (1558–1603). Se va prelungi și după această dată, până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Epoca este mult prea bogată în realizări și evenimente pentru a o putea cuprinde dintr-o dată, în câteva linii simple, lapidare. Ca să căpătăm asupra ei o imagine justă, e nevoie s-o privim multiplu, în aspectele și mișcările ei contradictorii.

Pe de o parte, epoca pare încărcată de cruzimi, ipocrizie, absolutism și intoleranță. Bună-credința e disprețuită. Până pe treptele cele mai de sus ale societății se practică cinismul, corupția și perversitatea. Setea de bogăție, de lux și de plăceri ale vieții șubrezește resorturile conștiinței comune. Nu există scrupule când e vorba să se obțină putere, favoare sau avuții; sunt acceptate, cu ușurință, chiar apostazii și asasinat. Instinctele dezlănțuite de Războiul celor două Roze, ca și cruzimile instituite cu rang de principiu de Henric al VIII-lea, se perpetuează. Pedepsa cu moartea plutește în aer. Din orice se poate constitui o învinovățire de trădare.

Rareori pagină mai însângerață ca aceea înscrisă de Turnul Londrei, și înainte de Henric al VIII-lea, și de la domnia acestuia încoace. Din culmea splendorii, a puterii, a inteligenței, într-o clipă se pot produce prăbușiri în dizgrație și mizerie. Un ordin din umbră și o judecată sumară, iată tot ce trebuie pentru ca de pe butuc să se rostogolească, în sânge, capete de regi, de regine, cardinali și episcopi, pretendenți la tron, demnitari, mari favoriți, oameni de gândire și de condei. Pe lista lor, rând pe rând, vom afla nume ca acestea: ducele de Buckingham, reginele Anne de Boleyn, Catherine Howard și Maria Stuart, contele de Surrey, lady Jane Grey, ducele de Northumberland, contele de Essex, episcopul John Fisher din Rochester, Thomas More ș.a. Soarta celor mici e tot atât de precară ca a celor mari. E de ajuns o impresie, o supoziție, o delațiune, o mărturie necontrolată, pentru ca un om să fie suspectat, pus sub acuzare, tradus în fața justiției. Dispoziții dure, ca de lege marțială, funcționează curent; delictele acoperă un câmp larg, amestecând criterii din tot felul de materii, de la cele civile și economice până la cele de ordin politic și ecleziastic. Pentru vini minore, adesea doar prezumate, oamenii sunt însemnați cu fierul roșu și scoși din cetate ori trimiși la moarte. A doua jumătate a secolului al XVI-lea a fost teatrul mai multor schimbări radicale în politica oficială față de biserică: anglicanismul lui Henric al VIII-lea, protestantismul lui Eduard al VI-lea, reacția catolică sub Mary the Bloody, revenirea la anglicanism hotărâtă de Elisabeta.

Regina cu temperamentul său impulsiv și cu metodele ei de guvernare, întreține această atmosferă și stare de lucruri. E o regină mare, cu calități și intuiții politice ce ies din comun. Este indiferentă în materie de religie; aceasta îi va ajuta să-și consolideze domnia, ținând, o cumpănă egală între catolici și protestanți. Știe să apere interesele Angliei, făcând în așa fel încât fiecare victorie să însemne pe lângă o soluție și o consacrare. Este instruită și înțelege sensurile culturii umaniste, știe să acorde oamenilor de artă patronaje de natură să-i asigure din partea acestora admirația, recunoștința și devotamentul. Sir John Davis, în dedicația înscrisă pe una din cărțile lui, *Nosce Te Ipsum*, o proclamă drept „spiritul cel mai bogat din toate timpurile”. Când poezii o celebrează sun numele de Cynthia, numind-o „frumoasa vestală încoronată”, pun în aceasta nu doar îndatoriri protocolare sau măguliri de circumstanță, ci și mărturii ale unor sentimente reale. Are puterea de a se face respectată și chiar iubită. Nimeni nu se gândește să-i conteste sau să-i pună în discuție suveranitatea regală. Prezența ei imprimă garanție; simbolizează unitate și integritate; întreține un sentiment național de încredere; propagă ideea unei misiuni britanice în lume. Totuși, în atâtea dintre manifestările sale intime sau publice, se dovedește cinică și absurdă. Consideră că-și poate îngădui orice: insulte, sfidări, jigniri, chiar cu personalități ale țării și cu slujitorii ei cei mai devotați. Trimite la eșafod cu ușurință, amestecând în rațiunea de stat sentimente proprii. Este avară; sub stăpânirea acestei patimi absolvă abuzurile acelor care o servesc. În destule cazuri, din viața oamenilor ca și din problemele libertății de conștiință își face un simplu joc. E vanitoasă și sensibilă la lingușiri. Are mereu impresia că nu se aduc toate omagiile pe care le merită. Îndeamnă pe poeți să-i închine imnuri și își

organizează cortegii somptuoase. Câteodată părăsește acea politică de cumpănă despre care am amintit; atunci lasă ca inchiziția protestantă să recurgă la practici la fel de dure ca și acelea ale inchiziției spaniole. Este atât de convinsă că are geniu politic și crede cu atâtă orgoliu în misiunea ei providențială, încât îi este greu să accepte că vreo lege sau altă considerație ar avea dreptul să-i rețină voința.

Toate acestea, însă, nu trebuie să ne împiedice a vedea că epoca este importantă; reprezentând pentru Anglia un „secol de aur“. Se practică în cuprinsul ei o politică suplă, realistă, ale cărei roade, din punct de vedere național, nu vor întârzia să se dovedească fericite. Se pun baze sigure pentru uniunea politică a Marii Britanii. Se dau lovituri ireparabile imperiului colonial al Spaniei. Se acordă ajutor insurgenților din Olanda, ceea ce va contribui la o și mai mare zdruncinare a acestui imperiu. Anglia, acum, dispune de proprii ei corăbieri – Drake, Gilbert, Cavendish, Raleigh – gata să se avânte în lume, sub egidă britanică, pentru descoperirea de pământuri noi. Biserica anglicană este ajutată să-și consolideze poziția; sentimentul creștin rămâne în vigoare, dar într-un fel capabil să dea satisfacție orgoliului național și procesului început de expansiune în afară. Pentru dezvoltarea flotei se instituie impozite apăsătoare asupra săracilor; concepția puritană de austeritate e în conflict atroce cu multe atitudini curente, cu predispoziția comună pentru libertățile și euforiile vremii; regalitatea și parlamentul se găsesc în divergență surdă; acestea sunt contradicții evidente, stăruitoare, nu însă într-atât de puternice și de imperative, încât sub acțiunea lor tonusul epocii să scadă, renunțând la ceva din orgoliile și intensitățile lui.

Perioada se caracterizează, deopotrivă, și printr-o puternică dezvoltare literară. Iată faptul care, aici, ne interesează îndeosebi. În cuprinsul lui se întâlnesc, se întrepătrund și se definesc înțelesurile de seamă ale Renașterii britanice.

Henric al VIII-lea fusese un monarh cu mari intuiții politice, dar nu și un egal prieten sau sprijinitor al culturii. Despotismul lui brutal, necruțător, făcuse ca mișcarea literelor și artelor să stagneze. Soarta pe care o avusese Thomas More plutea în aer ca un spectru, paralizând o seamă de inițiative sau silindu-le să se manifeste mai mult în umbră. Sub Maria Tudor, urmașa lui, se părea că situația va deveni mai favorabilă. Dar în vreme ce la Oxford alături de vechile catedre teologice începeau să apară și catedre mai noi de umanistică, la Cambridge se punea în mișcare o adevărată recrudescență scolastică, cu reveniri insistente nu numai la Duns Scotus, ci și la scolastici obscuri, căzuți de mult în uitare.

O dată cu domnia reginei Elisabeta aveau să se petreacă schimbări importante. Suveranitatea scolasticii încetează. Asistăm, în campaniile pornite împotriva ei, chiar la unele excese. Nume de doctori scolastici, reprezentative altădată, sunt privite acum cu dispreț și ură. Filozofia speculativă e în declin. Părți întregi din atributele ei trec sau se pregătesc să treacă asupra literaturii. Faptul se leagă de aproape cu climatul politic al epocii. Anglia, de mai multe vreme, trăia sub teama crescândă a unei invazii spaniole. Atâtea fapte păreau s-o anunțe, și chiar s-o facă iminentă: politica lui Filip al II-lea, fostul soț al Mariei Tudor; victoriile repetate ale

Spaniei, care la Saint-Quentin zdrobise Franța și la Lepanto dispusese de flota otomană; încurajările date lorzilor catolici, pentru care suverana legitimă era Maria Stuart, prizoniera Elisabetei. Când în asemenea condiții s-a produs neașteptata înfrângere a Invincibilei Armada, faptul a dat dintr-o dată patriotismului britanic un având răsunător. Se crea astfel o stare de spirit propice unei mari dezvoltări literare. În ambianța ei, Shakespeare, pe atunci tânăr, i-a simțit înrăurirea.

Începutul epocii cunoaște luptele aprinse întreținute de radicalismul puritan. Acesta susținea că într-o societate creștină literatura nu ar trebui să aibă altă sursă de inspirație decât *Vechiul și Noul Testament*. De aici, în serii interminabile, izbucniri aspre, intolerante, împotriva acelor poeți ai vremii care își căutau modele în Antichitate sau înțelegeau ca în creația lor să folosească motive din mitologia păgână. Din tabăra acestora, ca ripostă, se vor ridica proteste puternice, toate susținute cu argumente de doctrină. Sir Philip Sidney, om de spirit, aristocrat pasionat de litere, acela despre care se spune că regina Elisabeta îl numea „bijuterie a secolului”, într-o carte a sa, *Apologie for Poetrie* (Apologia poeziei) reclamă pentru gustul literar englez legitimitatea pe care se presupusese că i-a format-o și i-a adâncit-o experiența lui de secole. E o rezistență puternică; nu se va intimidă, nu va da îndărăt, nici chiar atunci când puritanii, deveniți puternici la Londra prin izbucnirea războiului civil, vor impune măsuri severe, printre care și închiderea teatrelor.

Politica de pace instituită cu abilitate și condusă cu prudență de regina Elisabeta va izbuti să încercuie înăspririle ori catastrofele posibile prin deschiderea acestui conflict. Taberele rămân în ființă, dar nu cu vechile lor crispări, ci oarecum cu puțința ca fiecare din ele să-și spună cuvântul propriu, dobândind chiar și unele satisfacții. Deocamdată nu sunt de înregistrat fenomene literare ieșite cu totul din comun. Situația, în genere, pare stagnantă; nu se înregistrează capodopere; în plus, stilul scrierilor lasă de dorit, ca și cum acesta ar fi un aspect neinteresant pentru autori. Totuși, procesul e în creștere; în mod surd, prin trepte imperceptibile, dar toate reale și stăruitoare, se constituiau pentru creația literară premise și condiții favorabile. Asistăm la adevărate rebeliuni împotriva ascetismului medieval; în ce privește ascetismul calvin, care într-un fel continua pe cel scolastic, acesta nu avea destulă putere pentru a ține creația literară pe loc, modificând-o în sensul lui. Teologia, acum, pare a fi renunțat la vechiul ei exclusivism. Pentru mulți, interesul față de lumea materială devine mai viu decât cel dedicat lumii divine. Plutește în aer un înțeles nou, activ, stimulat de mulțimea descoperirilor curente, cu sursele lor neașteptate de îmbogățire și putere. Spiritul vremii pare tot mai dispus spre cunoaștere, spre investigație, spre explorări îndrăznețe. El reclamă raporturi mai pline, mai substanțiale, cu umanitatea. Consideră că natura umană închide în ea resorturi care până acum au stat în umbră, dar care de acum înainte trebuie solicitate cu un interes nou, cu o hotărâre regenerată.

Se lucrează asupra limbii, cu preocuparea ca aceasta să capete mai multă siguranță, mai multă suplețe, mai multă articulare intimă; toate acestea pentru ca

limba să poată exprima nuanțat, fără stângăcii și ezitări, cuceririle gândirii și sensibilității moderne. Scriitorii încep să devină conștienți atât de lipsurile limbii cât și de lipsurile lor personale; îi vom vedea, deci, căutând căi de perfecționare, alegându-și modele, consultând surse de informație.

Cultura clasică își face drum, în mod activ, cu hotărâre. Întreaga națiune – s-ar zice – o acceptă cu încredere. La început, într-adevăr, ceea ce determinase această tendință fusese mai mult o curiozitate, în felul ei naivă, copilăroasă; curând însă curiozitatea avea să se transforme într-un interes susținut și eficient. În limbă, propriu-zis, nu întâlnim influențări demne de semnalat, ce conta mai cu seamă, în acest contact cu cultura clasică, este lărgirea de orizont, atât ca bogăție de idei, ca gândire emancipatoare, cât și ca sentiment al formei artistice.

Alte influențe străine, din sfera clasică sau modernă, se bucură de primiri la fel de binevoitoare. Italia și Franța stau în frunte. Spenser, fără a trăda, ceva din inspirația lui poetică profund engleză, împrumută din Petrarca, Ariosto și Torquato Tasso. Southwell, în poemele lui religioase, se resimte de spiritul misionar desprins în colegiile de la Roma. Marston, Hall și Gascoigne, ca reprezentanți ai satirei, sunt îmbibați de modele latine și italiene. Sonetele și cântecele lui Sir Philip Sidney cuprind imitații din poeți italieni și spanioli. John Donne, întemeietor al unei școli de poezie a ideilor, toarnă un material de autentică simțire engleză în forme împrumutate de la clasici: satiră, elegie, epigrame ș.a. Abraham Cowley, în poezia sa lirică, mai cu seamă în odele sale de iubire, este tributار lui Pindar și Anacreon. Richard Crashaw, poetul religios de un colorit mistic puțin obișnuit la englezi, debutează printr-o culegere de poezii latine. John Cleveland, poet și în același timp profesor de retorică la Cambridge, realizează în puritățile sale de stil norme și rigori clasice. La mulți din aceștia, în felul cum îi vedem căutând formulări originale, scelpiri ale expresiei, ornamente grațioase, bizarerii sau asociații îndrăznețe, recunoaștem mode, influențe și procedee italiene de *concetti*. Dryden, în partea cea mai autentică a creației sale, poezia lirică, are în minte modelul odelor pindarice; înspre sfârșitul vieții sale – s-ar spune ca o profesiune de credință și ca o confirmare a credinței lui literare – ia inițiativa unei colecții de traduceri din poezii latini Persius și Juvenal. Începând din 1611, George Chapman va da la iveală succesiv, folosind forma versului englez de patrusprezece silabe, traduceri integrale ale *Iliadei*, *Odiszeii* și *Batrachomiomachiei*. Realizarea e grandioasă; în lumina ei putem aprecia cât drum se străbătuse și cât de matură, de esențială, se dovedea pătrunderea umanistă în cultura engleză a vremii.

Romanul e reprezentat prin scriitori caracteristici ca Sir Philip Sidney, John Lyly și Robert Hall, toți influențați într-un mod sau altul de clasicism. Primul, în *The Comtess of Pembroke's Arcadia* (Arcadia contesei Pembroke), transpune în manieră engleză o poveste poetică de iubire, încărcată cu elemente pastorale și mitologice împrumutate din scriitorii italieni și spanioli, în speță Sannazzaro și Montemayor; cel de-al doilea, prin romanele sale având în centrul lor personajul Euphues, bun vorbitor, tip de pedant modern, dă semnalul unei mode și afectări

stilistice pe care numeroși scriitori din epocă o vor adopta integral sau în parte; ultimul, într-un roman satiric, *Mundus alter et idem*, dezvoltă o temă politică: principiul democratic, când aplicarea lui nu este îndeajuns de supravegheată, poate duce la moleșiri dăunătoare fiecărui individ în parte și colectivității în genere.

Tot atât de ilustrative sunt și o seamă de scrieri doctrinare, filozofice ca fond tematic, dar îmbrăcate ca mod de prezentare și de susținere în haină literară. În centrul acestora se află *Instauratio magna*, vastă sinteză a lui Francis Bacon, cuprinzând în ea părți epocale ca *De Dignitate et Augmentis Scientiarum* (Despre demnitatea și dezvoltarea științelor) și *Novum Organum* (Noua Logică). În aceasta din urmă sunt puse bazele inducției ca formă de raționament și ca metodă pentru cunoaștere prin observație și experiență. Găsim aici atitudinea unui spirit care se eliberează de sub tutela scolastică. Filozofia se desparte de teologie; rațiunea își ia independența față de credință. Se numără cauzele care în trecut au împiedicat progresul cunoașterii și care, în anume măsură, continuă să-l împiedice. Silogismul – adică raționamentul scolastic – este propriu pentru a stabili legături între noțiuni și judecăți, dar nu și pentru a descoperi ori a verifica principiile științei. Mai trebuie să știm că gândirea poate fi ținută pe loc de idei fixe, dogme, prejudecăți, fantome ale minții, toate acestea alcătuind categorii cărora filozoful le dă o denumire sugestivă: *idoli*. Și anume: *Idola tribus* (defecte ținând de natura umană), *idola specus* (trăsături proprii individului), *idola fori* (greșeli născute din felul comun de vorbire), *idola theatri* (erori provenite din idei, dogme și școli filozofice). Mesajul inclus în acest tablou era de fapt mesajul epocii și al unei întregi mentalități renașcentiste. Înțelesul lui răsună limpede: există multe cauze de erori, dar aceasta nu trebuie să ne descurajeze; trebuie însă ca mintea omenească să reziste prejudecăților și să le alunge; este condiția primordială pentru a se păși cu autoritate spre cunoaștere și putere adevărată.

Acestea spun mult, dar nu totul. Mărginindu-ne aici, nu am avea decât în parte imaginea renașcentistă a epocii elisabetane. Trebuie să adăugăm și manifestările de teatru. Este genul cel mai complex, mai activ, mai extins pe largi suprafețe ale societății, mai prezent și mai străbătător, în diferitele straturi ale acestuia. Este – putem spune – genul încărcat într-un mod aparte de realitățile și chemările epocii. Nu există idee, sentiment, inițiativă sau întrebare contemporană care, într-un fel sau altul, să nu-și găsească pe scena de teatru expresie și răspuns. Apar pleiade întregi de scriitori dramatici. Mulți dintre ei au formație universitară. Se simt atrași de lumea actoricească, cu nota ei boemă și cu pornirile ei de frondă împotriva unor rigori îmbătrânite ale societății; îi fascinează concepția ei mai liberă, dispusă să înfrunte prejudecățile și să ia atitudini curajoase. Într-un fel – vom vedea – trupele de actori erau încă lăsate la marginea societății; într-altfel însă ele aveau de împlinit funcțiuni de care epoca avea nevoie. Teatrul se află în atenția comună; înverșunarea și lipsa de calm a celor care încercau să-l condamne ori să-l ignoreze nu fac decât să-i confirme actualitatea. Totul – se pare – așteaptă proba de foc a scenei: și viața politică, și viața socială, și psihologia vremii. Spectacolul devenea

adesea, pe deasupra laturilor lui gălăgioase de divertisment popular, punct de plecare ori canava pentru transpuneri și dezbateri reieșite din mișcările și ecurile epocii.

Dacă e adevărat că secolul elisabetan poate fi pus ca ilustrare de cultură în rând cu secolul lui Pericle sau cu secolul clasic din Franța, atunci ceea ce ni-l poate înfățișa ca atare este în primul rând creația lui de teatru, cu complexitatea ei de manifestări și implicații.

CAPITOLUL II

TEATRUL ENGLEZ AL RENĂȘTERII (II)

FENOMENE PREGĂTITOARE, INFLUENȚE POPULARE ȘI CULTE. SPRE CONSTITUIREA UNUI TEATRU NAȚIONAL

1. Aspecte generale în mulțimea manifestărilor de teatru

Timp de aproape șase decenii, mergând spre ultima parte a secolului al XVI-lea, întâlnim în viața britanică un puternic curent de afirmare și regenerare a mișcărilor de teatru. O putem numi perioada de pregătire a epocii elisabetane și, totodată, perioada în care începe să se configureze teatrul național englez. Procesul cuprinde aspecte multiple; va fi nevoie să ne ocupăm și de unele din aceste aspecte în parte, și de unitatea lor contextuală. Avem de-a face cu un capitol caracteristic, cuprinzând înfățișări și semnificații intrate adânc în istoria și mentalitatea poporului britanic.

Gustul pentru teatru, activ și altădată, ni se înfățișează acum într-o mult mai pronunțată dezvoltare. Formele tradiționale, în genere, continuă să se manifeste. Dar apar și inovații ori înțelesuri inedite, dovedind că miracolele și misterele, în forma lor clasică, nu mai erau în măsură a satisface nevoile publicului. Atenția acestuia e captată acum de farse, interludii și comedii. Spectatorii, care sunt din ce în ce mai mulți, reprezentând categorii și trepte sociale diferite, le reclamă insistent. Putem desluși în aceasta și o modă, dar și o formă de incipiență, denotând un proces care curând va deveni puternic și caracteristic.

În școli și în colegiile universitare, pătrunderile umaniste sunt din ce în ce mai frecvente. Multe din aceste pătrunderi au caracter de teatru. Se organizează reprezentări de piese clasice, în prelucrări semnate de profesori și magistri. Rolurile sunt deținute de învățăcei; există mărturii contemporane, că acești învățăcei le interpretau cu însuflețire și că în viața interioară a colegiilor asemenea reprezentări dramatice lăsau impresii puternice.

Notăm că la Londra colegiile Școlii de Drept (*the Inns of Court*) se bucurau de o reputație aparte, printre altele și pentru că în prelucrările lor clasicizante includeau de regulă și elemente de teatru popular. Tinerii coriști ai Capelei regale executau, pe lângă obișnuitele lor cântări religioase, și repertorii dramatice. Se citează și alte școli cu preocupări asemănătoare, în speță cele de pe lângă catedralele de la Westminster și Sfântul Paul.

Pe planuri mai de sus – curtea regală, sferile aristocratice, viața mondenă – spectacolele se resimt de mode și influențe italiene. Aici își face drum o notă exterioară de fast, de lux, de bogăție strălucitoare. Începând din timpul domniei lui Henric al VIII-lea, încoronările, evenimentele din familia regală, intrările triumfale, banchetele de stat ca și alte împrejurări festive dau loc la serbări și înscenări impresionante. Întocmai ca în serbările florentine sunt folosite alegorii mitologice, scene pastorale, evocări istorice, mișcări coregrafice, dresaje de animale. Costumul, muzica și dansul devin de rigoare. Tematica acestora manifestări nu păstrează o ordine anumită. Motive bachice apar lângă scene de legendă din ciclul arthurian, tot așa cum jocuri de nimfe și de gnomi alternează cu episoade din lupte sau vânători feudale. Totul e să se creeze mișcare, ornamentație, desfătări ale simțurilor, atmosferă de prestigiu prin lux și opulență. Se recurge adesea la servicii ale actorilor profesioniști, instruiți în consecință de maeștri și specialiști străini. Nu lipsesc nici demonstrațiile de amatori, în ale căror distribuții figurează uneori însuși monarhul, înconjurat de mari seniori și de femei frumoase din aristocrație. Se revarsă beții de forme și culori ca în picturile flamande. Fenomenul, deocamdată, pare făcut mai mult pentru încântări de suprafață. Nu e mai puțin adevărat însă că în dosul lui putem desluși și trăsături înspre un sentiment sporit al vieții, pătruns de sensurile naturii și de îndreptățirea omului la bucuriile existenței.

Oricum, faptele nu au încă adâncime. S-ar fi putut ca ele să rămână și mai departe fără rădăcini, fără urmări în viața spirituală a țării; ce le-a salvat, dându-le autenticitate și statornicie, e intrarea în joc a unor puternice inițiative și manifestări populare. Drumul spre constituirea teatrului național englez pleacă în bună parte de la aceste realități.

Trupele de actori se înmulțesc; treptat-treptat ajung să împânzească întreaga țară. Nu există localitate de o anumită importanță în care din când în când acestea să nu-și așeze cortul. Vechile *pageant*-uri – platformele ambulante pe care se dădeau reprezentații – nu au dispărut de tot; par încă din loc în loc, dar incluzând în repertoriile lor din ce în ce mai multe elemente profane. În jurul lor, în zile de sărbători sau la bâlciuri, se adună încă popor numeros, dar dispus mai mult pentru petrecere și stări de euforie decât pentru reprezentări și emoții religioase.

Precizăm însă că situația acestor trupe de actori nu era ușoară. Aveau de întâmpinat tot felul de greutăți din partea autorităților comunale și bisericești. Cele dintâi le învinovătesc de evaziune fiscală, de corupție, de viață dezordonată; celelalte, stăpânite de impresia că reprezentațiile actorilor sustrăgeau pe credincioși de la

slujbele religioase, vedeau în aceștia corupători de suflete, stricători de moravuri. Într-un raport din 1580 către ministrul de interne, Fletwood – funcționarul înalt, „sergent al legii“, cu atribuții ca acelea pe care azi le-ar avea un prefect de poliție – ținea să sublinieze că „în țară“ trădările și neregulile s-au înmulțit. Cauza: actorii, această „speță de oameni leneși care a fost odioasă tuturor republicilor bine chibzuite“, care cu jocurile lor atrag tineretul, îl abat de la îndeletniciri serioase și îi „otrăvesc“ cugetul. Încă târziu, în 1597, lordul-primar al Londrei nu se sfia să afirme că teatrele sunt „maidane de corupție, unde se întâlnesc și își dau mâna vagabonzi, hoți de cai, proxeneți, trișori, escroci, trădători și mulți alții, toți leneși și periculoși“. Câteodată li se adaugă și unele judecăți simpliste, dispuse să pună pe seama lor diferite cataclisme, ca molimi, cutremure, furtuni devastatoare, decese neașteptate ș.a. Apariția și creșterea mișcării puritane va contribui de asemenea ca aceste piedici să se înăsprească, uneori în forme de-a dreptul intolerante. În special la Londra, puritanii mergeau până la a cere chiar suprimarea spectacolelor dramatice. Într-un fel, s-au aflat la un pas de victorie, întrucât în 1600, printr-un ordin adresat ofițerilor municipali și judecătorilor de pace din Londra, Consiliul privat autoriza funcționarea doar a două teatre: unul în Middlesex și altul în Surrey (teatrul Globe). Măsura ar fi lăsat pe drumuri mulțimi întregi de actori. Din fericire, ea n-a fost aplicată; era prea împotriva evidenței și a spiritului vremii pentru a nu se găsi mijloace de eludare, adesea chiar cu concursul camuflat al oficialității.

La început se părea că acestea sunt doar întâmplări locale; cu timpul însă procesul s-a întins, căpătând proporții acute. Nu arareori împotriva actorilor se iau măsuri drastice. Sunt asimilați cu vagabonzii și urmăriți în consecință. Ca să se apere, ca să capete mai multă libertate de mișcare, în special ca să evite sancțiunile necruțătoare cerute de legea vagabondajului, actorii recurg la patronaje din sfere înalte¹. Nobilii și demnitarii înscriu trupele actricești pe listele lor de servitori. Vom înregistra, în această privință, chiar și unele întreceri. A patrona o trupă de actori devenea pentru familiile aristocratice o chestiune de blazon. Monarhul însuși consfințea faptul prin exemplu personal. Oficial, actorii încep să se numească „servitorii lordului-amiral“, „servitorii lordului-cancelar“, „servitorii lordului-șambelan“ ș.a.m.d. Curând vor apărea și actorii „servitori ai Majestății-Sale“. În 1574, trupa contelui de Leicester obține prima patentă regală; prin aceasta, regina acorda trupei privilegiul de a reprezenta indiferent ce repertoriu pe scene de la Londra și din provincie. Se citează și cazul altor trupe cu drepturi asemănătoare: a lordului Strange, a contelui de Warwick, a lordului Derby ș.a.

1. În actul 16 din anul 1572 al domniei elisabetane, în capitolul V, paragraful 5, se prevede: „...Și pentru a determina în mod limpede care sunt indivizii care potrivit acestui articol de lege trebuie considerați drept ticăloși, vagabonzi și cerșetori năvăliți, și care trebuie să primească pedeapsa prevăzută pentru cei ce duc o asemenea viață, se ordonă prin prezenta ca toți mânăitorii de arme, ursarii, actorii (*common players*) și menestrelii care nu țin de un nobil din regat sau de o persoană de rang înalt, și care călătoresc fără licență eliberată de doi judecători de pace, indiferent în ce ținut s-ar afla, să fie suspecți și considerați ca ticăloși, vagabonzi și cerșetori năvăliți, căzând sub prevederile acestei legi...“.

Nu înseamnă însă că toate greutățile au luat sfârșit. Cităm, în primul rând, cenzurarea oficială a repertoriului. Încă de la începuturile dramei moderne exista o proclamație regală care interzicea ca piesele de teatru să includă pasaje ori situații de natură să prejudicieze statul și biserica. În 1598, măsura a fost reînnoită de către Consiliul privat, instituindu-se pentru paza ei un consiliu de cenzură compus din arhiepiscopul de Canterbury, lordul-primar și maestrul de jocuri, acesta din urmă ca demnitar al curții regale. Nu am putea spune că acest consiliu a procedat cu fanatism și intoleranță. Trebuie totuși să amintim că uneori rigorile lui au încercat să opereze chiar asupra unor autori reputați ca Nash, Marlowe, Ben Jonson, Chapman și Shakespeare însuși. E caracteristic, în această privință, versul dintr-un sonet: „artă pe care autoritatea o reduce la mutism“ (LXVI, 9). În plus se invocă mereu noi pretexte pentru ca oprobiul împotriva trupelor de actori și a meseriei de actor să continue, fie și pe deasupra garanțiilor regale și aristocratice. Municipalitatea din Londra, în special, va stăruia să-și păstreze drepturi de control asupra reprezentațiilor dramatice. La un moment dat, anume măsuri fiscale și administrative luate de lordul-primar amenință formațiile de teatru cu ruina. Pentru a se evita o asemenea eventualitate, actorii iau hotărârea să se refugieze între Sfântul Paul și Tamisa, pe locul unei foste mănăstiri dominicane, Blackfriars, cartier tot în incinta cetății, dar beneficiind de oarecare independență față de autoritatea municipală. Inițiativa s-a dovedit fericită. Construcția de teatru ridicată aici, și bineînțeles viața dezvoltată sub acoperișul ei, își vor lega numele de principala tradiție a scenei britanice. În 1589 formația cuprindea șaisprezece actori, pe lista cărora la numărul 9 figurează George Peele, iar la numărul 12 Shakespeare. Cu timpul vor fi construite și alte localuri stabile. La începutul secolului al XVII-lea funcționează la Londra douăzeci de teatre, dintre care unele vor rămâne celebre prin numele mari de autori și actori care le-au ilustrat. Cu fiecare din aceste teatre se fac pași înainte; o dată cu ele, treptat-treptat, diferitele prejudecăți și rezistențe cedează înfrânte. Teatrul elisabetan le datorează părți întinse din cuceririle și victoriile lui.

Până la construirea de localuri stabile, oarecum și paralel cu aceasta, reprezentațiile de teatru la orașe se dădeau în curți interioare de hanuri. Scena – o estradă improvizată, susținută prin stâlpi de lemn – era lipită de latura din fund a pătratului. Uneori înainta în interiorul acestui pătrat, lăsându-se aproape înconjurată de public. Decorurile, în primele timpuri, lipseau aproape cu totul; ulterior vor fi introduse unele elemente – o mobilă, un panou, o inscripție sumară – operabile ca putere de sugestie nu prin ele însele, ci prin bunăvoința spectatorilor. Efectiv, această bunăvoință a existat aproape întotdeauna. Se manifesta mai ales sub forma unei imaginații încălzite, generoase, gata să dea realitate și proporții unor figurări mediocre, să admită treceri repezi dintr-un loc în altul sau dintr-o epocă în alta, să suporte zece schimbări de cadru într-un singur act, să îngăduie ca în rolul unei regine sau în orice alt rol feminin să joace bărbați, să considere că doi-trei figuranți aduși pe scenă puteau reprezenta o armată întreagă, să ia câteva zurăituri de tobă drept

tumultul unei lupte, și nu a unei lupte oarecare, ci a uneia având în fruntea ei comandanți de talia lui Cezar, Coriolan, Henric al V-lea, sau Richard al III-lea.

În prologul la *Henric al V-lea*, Shakespeare pune pe seama corului gânduri ca acestea:

*...Dar să iertați, vă rog,
Nevrednicului cuget ce-ndrăznește
S-aducă o poveste-atât de mândră
Pe-aceste biete scânduri. Cum se
poate*

*Să-ncapă-ntr-un asemenea coteț
Nemărginirea șesurilor Franței.
Iar într-un cerc de lemn să-nghesuim
Atâtea coifuri ce-ngrozeau văzduhul
La Azincourt? ...*

Și mai departe:

*Pliniți cu gândul lipsurile noastre
Și-n fiecare om văzând o mie
Oștiri închipuite plăsmuiți.
Va trebui să-nveșmântați cu mintea
Pe regi în za, purtându-i ici și colo,
Sărind deasupra veacurilor scurse,
Strângând a vremii trudă într-un ceas...¹*

Nu e mai puțin adevărat că existau și situații când scenele de masă căpătau proporții, pitoresc și strălucire. Marlowe e socotit drept maestrul unor mijloace menite să creeze pe scenă mari efecte baroce. Tamerlan apărea pe scenă în carul său tras de regii făcuți prizonieri, rotind pe deasupra capetelor lor un bici năprasnic. Într-o scenă precedând distrugerea Damascului, din orașul asediat veneau grupuri de fecioare cu ramuri de laur în mâini pentru a implora tiranului îngăduință. Iar Elena, în *Faust*, purta veșminte minunate și se înfățișa lui Faust înconjurată de un număr mare de amorași.²

Dacă decorurile puteau fi reduse la minimum, costumelor însă li se dădea o importanță apăsătoare. Faptul e confirmat în diferite relatări și documente contemporane. Trupele de teatru își făceau din aceasta un titlu de mândrie; își măsurau importanța,



Reprezentare în teatrul
The Swan din Londra.

Desen de Jan de Witt, 1596.
Biblioteca din Utrecht.

¹ Traducere de Ion Vinea.

² Cf. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. III, Salzburg, 1957.

printre altele, și prin bogăția garderobei. Din însemnările lui Henslowe aflăm că Alleyn posedă o întreagă colecție de mantale festive, costume antice, costume medievale, unele dintre ele de confecțiune franceză și venețiană. Interesa îndeosebi efectul optic; actorii țineau să apară în costume impresionante, chiar dacă aceasta nu corespundea cu situația din piesă sau cu rangul social al personajelor în cauză.

Nu înseamnă însă că preocuparea de a se da prin costum culoarea epocii era exclusă. În special erau în atenție costumele antic și medieval. Cavalerii purtau cămăși de zale, coifuri, armuri; modelul era luat de la serbările de turniruri care se organizau încă ocazional. Figurile de la



Copertă la o ediție
Fulgens and Lucrez, 1520.

curte puteau fi recunoscute pe scenă după îmbrăcămintea somptuoasă, multicoloră. Burghezii purtau pe scenă îmbrăcămintea lor tipică de sărbătoare. Servitorii arborau livrele speciale, după tăietura și mai ales după culoarea lor se deducea cărui nobil sau cărei case îi aparțineau. Cei din stările de jos veneau pe scenă cu hainele lor de toate zilele. Războinicii aveau obligatoriu ținuta de campanie, cu coif și zale. Era o convenție de teatru ca regii să apară întotdeauna cu coroana pe cap. Richard al II-lea, abdicând, ca semn al acestei hotărâri, își ia de pe cap coroana și o predă lui Bolingbroke (IV, 5); Henric al IV-lea, în camera lui de bolnav, ține coroana lângă el (IV, 5). Femeile de moravuri îndoielnice purtau rochii lungi, largi, făcute din voaluri sau tafta de culoarea vâpăii. Evreii (Barrabas, Shylock) aveau de asemenea o înfățișare a lor caracteristică: haină lungă, neagră; de asemenea mască, cu nas mare și barbă roșie. În *Tragedia spaniolă*, în instrucțiunile pe care Hieronimo le dă în vederea spectacolului introdus, se află o seamă de precizări cu privire la costumarea personajelor; Soliman, de exemplu, trebuia să poarte un turban turcesc, să aibă mustață neagră și iatagan; în tot teatrul elisabetan, iataganul va fi semn distinctiv pentru eroii orientali. Amintim și frecvența bijuteriilor. Se citează, mai cu seamă, că în actul I Tamerlan și soția sa apăreau împodobiți cu multe bijuterii scumpe.

Se folosea și un costum special, pentru personajele care pe scenă trebuiau să treacă drept invizibile. Consta dintr-o mană lungă și largă, făcută din materie suplă, de culoare deschisă, și dintr-un vâl care trebuia să acopere toată figura. Henslowe presupune că e costumele pe care îl purtau pe scenă Mephistopheles în *Faust* al lui Marlowe, sau Oberon în *Visul unei nopți de vară*, sau Ariel în *Furtuna*.

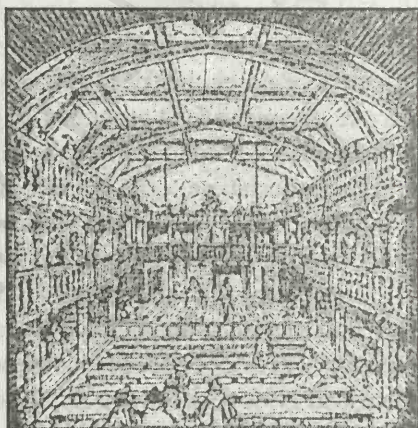
Mai purtau măști, în afara personajelor amintite, și alți actori, însă nu atât pentru a sublinia caractere, cât pentru a reliefa detalii exterioare. Astfel maurii erau desemnați prin măști negre.

Publicul acestor reprezentanții avea înfățișarea lui aparte. Constatăm, mai întâi, componența variată: marinari, soldați, hamali, negustori de toate categoriile,

militari, funcționari, aristocrați, parte din aceștia în ținuta lor obișnuită, parte în haine de sărbătoare și parte travestiți, pentru a nu fi recunoscuți de cei din lumea lor. În opinia păturilor de mijloc, teatrul nu se bucură de considerație, necum de favoare. Diferiți cercetători și istorici socotesc că multe din manifestările ostile ale puritanismului găseau în această rezervă a păturilor de mijloc un important punct de sprijin. De fapt, problema nu este atât de simplă pe cât pare. E greu să admitem că acest teatru ar fi trăit mai mult prin protecția aristocraților sau că nu ar fi avut de partea lui decât adeziunea unei lumi de disponibili, gata să vadă în el o formă modernă de *panem et circenses*. O evoluție ca aceea pe care o întâlnim în teatrul elisabetan, ajungând să cuprindă în ea un întreg univers uman și a dezbate mari probleme ale existenței, nu putea să se petreacă pe simple porțiuni, la suprafață, fără ancorări și solicitări de adâncime în tot mecanismul de viață, de gândire și de sensibilitate al unei societăți anumite.

În teatre existau locuri ieftine, mijlocii și scumpe, pentru toate pungile și rangurile. Publicul de rând ședea în picioare în spațiul de jos al perimetrului sau umplea puținele locuri din față. Demnitarii și oaspeții de seamă ocupau locurile pe laturile scenei. Diferiților nobili li se rezervau galeriile de la etajul hanului. În spatele acestora se aflau camerele de locuit; adesea se închiriau și acestea, pentru petreceri vesele în antracte ori pentru întâlniri misterioase. Femeile din aristocrație aveau toalete și bijuterii. Trecem cu vederea peste faptul că aceste podoabe puteau să facă notă discordantă cu nota populară de la parter. Important e că reuniunile aveau viață; domnea în ele un freamăt intens, o comunicare generală, punctată adesea cu participări frenetice.

Se fac reflecții cu glas tare; aprobările sau dezaprobările față de piesă ori față de jocul actorilor sunt manifestate gălăgios, dezordonat. Spectatorii din diferite puncte ale parterului schimbă între ei replici provocatoare, multe cu caracter licențios. Toți – și cei de jos, și cei de la balcoane – se simt bine laolaltă. În timpul reprezentației, ca și în pauze, sunt mulțumiți că pot fi ei înșiși, fără artificii și convenții. Fumează (notăm că tutunul era recent introdus și constituia o modă), discută, joacă zaruri sau cărți, azvârlă cu mere unii în alții, nu se sfîesc să și înjure sau să izbucnească în replici îndrăznețe. Gustă cu toții și plăcerile delicate, și truculențele. Pe deasupra atâtor distanțe – de rang social, de avere, de instrucție – alcătuiesc ca vibrație sufletească o umanitate unitară. Se găsesc într-o reuniune de petrecere; dar, totodată, se constituie și o stare comună de conștiință. Prin vibrarea lor colectivă, aceste mulțimi de spectatori alcătuiau un *public*; nimic mai firesc, deci, ca acest public să



Interiorul teatrului *Blackfriars* (1600).
Reconstituirea după
G. Popham Forest.

nu rămână la manifestări și euforii de moment, ci să pretindă mai mult, să aspire mai departe să pășească pe trepte adevărate de simțire artistică.

E nevoie să amintim o seamă de date și asupra actorilor. Din clipa în care s-a ajuns la teatre stabile, atât situația lor socială cât și cea materială încep să fie mai bune. Actorii profesioniști se împart în două categorii: societarii (*associates*), care participă la beneficii, și pensionarii (*boarders*), care se află la dispoziția celorlalți ca salariați. Unii au o viață onestă, mai liniștită. Vor agonisi chiar și oarecare avere: Burbage, Heminges, Condell, Shakespeare însuși. Mulți însă rămân cu trăsăturile lor boeme. Cheltuiesc tot ce câștigă, fac datorii pe care în genere nu se mai gândesc să le achite, își petrec timpul în taverne, se complac în aventuri amoroase ori în atitudini libertine, par mulțumiți când provoacă ori întrețin în jurul lor o atmosferă de rumoare și scandal. Pe scenă sunt admirabili ca talent și probitate actricească; dar în lume se comportă detestabil. Unele cazuri de viață neregulată – Nash, Peele, Lodge, Marlowe – au rămas proverbiale.

Cele arătate până aici ne ajută să înțelegem că devenea posibilă constituirea unui teatru național. De la curți interioare și galerii de hanuri se trecea la clădiri de teatru propriu-zise; existau actori, se forma o mentalitate actricească, tot așa cum se definea și un public. Trebuia, acum, să se pășească și la întocmirea de repertorii. Faptul e aproape. În împlinirea lui – vom vedea – inițiativa și contribuția actorilor sunt factori de seamă. Procesul însă e complex; va fi nevoie deci ca în rețeaua lui de acțiuni și interferențe să străbătem metodic, folosind pentru aceasta câteva linii directoare.

2. Spre constituirea unui repertoriu național. Inițiativa actorilor

În această perioadă pregătitoare – de altminteri ca și în perioada elisabetană propriu-zisă – creația dramatică este susținută în mare măsură de autori care sunt totodată și actori.

Ne gândim, anume, la generații de actori în care avem de numărat, într-una pe Tarleton, Kempe, Wilson, Armyn ș.a., în alta pe Kyd, Greene, Nash, Lodge și Peele. Prima părea specializată în farse, după modele luate din *commedia all'improviso* a italienilor. Cel care o însuflețea era Tarleton, bufonul reginei, om de o urâtenie proverbială, dar scânteietor ca vervă, ca intuiție comică și ca putere de a imprima ritmul său de joc întregii echipe. Cealaltă generație se caracterizează printr-o mai pronunțată mentalitate scriitoricească. Autorul și actorul se întâlnesc în aceeași persoană, devin o unitate spirituală, nu prin suprapunerea de criterii, ci prin integrarea acestora. Nu se mai improvizează tot timpul; piesele încep să fie scrise mai atent, mai sistematic, iar actorii sunt ținuți să-și învețe rolurile, respectând textele stabilite. Dispare exclusivitatea notei comice; acesteia i se adaugă elemente noi, unele de natură a da acțiunilor adevăr și realitate, altele menite să creeze un climat liric. Acești actori nu au întotdeauna instrucția necesară, nici timpul trebuitor pentru a selecta cu grijă materialul ce li se oferă. Au însă o intuiție pătrunzătoare,

un instinct sigur al situațiilor dramatice. Își iau subiectele de unde le găsesc, trecând cu ușurință peste anacronisme sau necorespondențe. Se fac împrumuturi frecvente din spanioli și italieni. Boccaccio și Ariosto par autorii preferați. Influențe venite din afară se împletesc cu teme locale. Sunt aduse la lumină legende medievale, cu mulțimea lor de eroi populari și cu aventura lor războinică. Se împrumută episoade istorice – regele Ioan, Eduard I, Richard al II-lea – din cronicile lui Holinshed; faptul va continua până târziu, în creația lui Shakespeare. Vor pătrunde și ecouri ale unor evenimente contemporane de pe continent, în speță masacrul din Franța în noaptea sfântului Bartolomeu.

Piese construite cu aceste elemente au caracter compozit. Personaje reale evoluează alături de altele fictive; se confundă legenda cu istoria; apariții mitologice creștine (îngeri, sfinți, draci) sunt puse să stea alături de reînvieri păgâne (zei, muze) sau de eroi din baladele populare. Unele piese sunt scrise în proză, altele în versuri; totul – parcă – în virtutea întâmplării. Incontestabil, există o preocupare, o aspirație spre forma frumoasă, însuflețită și comunicativă; însă nu e mai puțin adevărat că întâlnim încă destul pasaje groțesti, cu vulgarități și indecențe. Se recurge la mijloace capabile să creeze impresie scenică, să asigure spectaculozitatea: jocuri de artificii, muzică, dansuri, tablouri vivante.

Privite din afară, toate acestea ar putea să pară drept un amestec inform, haotic. Trebuie să recunoaștem însă că acest amestec plăcea; este în gustul vremii, antrenează și cucerește. Atrăgea, desigur, și prin partea lui pitorescă, dar și prin bogăția de aspecte, în felul ei nouă și promițătoare. Cu timpul, prin lucrarea poetilor și prin colaborarea cu publicul, din pasta acestor acumulări de material se vor configura specii precise: dramă istorică, dramă fantastică, dramă burgheză, dramă pasională, dramă feerică, dramă comică ș.a.

Întâlnim, puse la un loc, elemente și situații cu înfățișare dispartă: dezbateri filozofice, discuții de teologie, pamflete, lecții de istorie sau de geografie, aluzii la probleme și preocupări de știință, disertații morale, reflecții de politică generală sau locală, celebrări lirice ș.a. Faptul nu este și nici nu putea să fie întâmplător. Tocmai prin această varietate, ca și prin tendința lor larg cuprinzătoare, aspectele amintite denotă o stare de spirit nouă, în orice caz una în proces de constituire. Deslușim în ea o mai mare nevoie de cunoaștere decât cea înregistrată până acum. Perioada de claustrări și asceze medievale e în declin ireversibil; omul vrea acum să răzbată pe domenii mai libere și mai luminoase, să-și sporească puterea de înțelegere,



Richard Tarleton. Gravură contemporană în lemn.

totodată să-și rezerve un drept mai hotărât la fericire. Natura, istoria, arta, literatura – în diferitele lor manifestări sau forme de reflectare a lumii – sunt privite cu alți ochi. Simțim, anume, o sforțare a minții omenești ca din scolastică să treacă în natură și istorie. Într-adevăr, optica umanistă – deocamdată în proces de devenire – nu are rigoarea și precizia silogismului aristotelian, așa cum acesta fusese preluat și adaptat oficial în demonstrația scolastică; în schimb, se conjugă mai de aproape cu mișcarea vieții, are în ea mai multă sollicitudine, stimulează nevoia de libertate a minții. Toate acestea, repetăm, se petrec în mod difuz, dar nu fără a lăsa să se întrevadă că în perspectiva lor apropiată vor fi posibile limpeziri și importante aduceri la suprafață.

Actorii-autori la care ne referim mai aveau la îndemână și o seamă de traduceri prin care reintrau în circulație capodopere literare ale lumii. Cităm, în special, poemele homerice și *Viețile paralele* ale lui Plutarh. Nu trebuie să ascundem că adesea împrumuturile din aceste traduceri erau făcute în grabă, rudimentar, fără discernământul cuvenit. Însă, deocamdată, ce interesează e lărgirea temelor de inspirație, într-un spirit de curaj și emancipare. Poezia, acum, se simte mai liberă, mai îndrăzneată: se poate înălța până în sfere sublimе, cu înaripări pure și grandioase, după cum își poate lua și îngăduința de a practica violențe, beții ale simțurilor, ori descărcări brutale ale freneziei de viață.

De pe seama actorilor-autori, căroră oricum trebuie să le recunoaștem merite de pionieri, acțiunea de întemeiere a unui repertoriu național va trece în răspunderea scriitorilor propriu-ziși. Fenomenul – cu valențele lui variate – e caracteristic; contează, cu titlu integrant, de-a lungul întregului proces al Renașterii engleze.

3. Noi înfățișări ale moralităților

Pe alocuri, fie din spirit de tradiție, fie pentru a se da relief unor serbări religioase, se organizează încă reprezentații de miracole și mistere. Însă faptul nu mai are vitalitate. Din ceea ce altădată asigurase acestui gen de spectacole prestigiul și strălucirea lui, prea puțin mai putea acum să corespundă cu vremea. Judecata se aplică și altor forme de teatru medieval. Între toate una singură, într-o anume măsură, putea încă să fie utilă și actuală: *moralitatea*. Dar, și aici, cu un *distinguo*: moralitatea nu în întregime, cu vechile ei trăsături, ci cu modificări contemporane; în speță, cu adaptări substanțiale la condiții și aspecte de viață legate de spiritul Renașterii și al Reformei.

Deslușim, cu privire la spiritul acestor modificări, două tendințe: una cu linie umanistă, alta cu linie protestantă. Ambele sunt deopotrivă de caracteristice, atât ca poziție de gândire cât și ca realizare artistică.

Amintim, mai întâi, moralitatea *The Four Elements* (Cele patru elemente). Numele autorului s-a pierdut. Piesa a fost compusă cam în același timp cu *Utopia* lui Thomas Morus; ca și în aceasta găsim reflexe contemporane ale descoperirilor geografice și științifice. Ni s-a păstrat doar în fragmente, dar îndeajuns de substanțiale pentru ca prin ele să putem avea imaginea întregului.

Influența umanistă apare încă din prolog. Acesta e rostit de Mescager, personaj laic care reprezintă și propagă știința timpului. Constată cu regret că în Anglia există prea puține cărți de știință scrise în limba vorbită. La înțelepciune se ajunge prin cunoaștere. E o greșeală că se dă preferință lucrurilor ușoare, în detrimentul acelor care ar avea menirea să ne instruiască despre viața lumii și secretele faptelor din natură. În toate acestea, nota teologică era lăsată la o parte, fără ostentație, dar cu fermitate.

Acțiunea e condusă cu personaje alegorice întruchipând idei, preocupări și simțiri ale vieții de ordin prerenascentist. Copilul Umanitate, fiul lui Natura Naturata, este încredințat lui Dorință-Studioasă pentru a fi inițiat în știința vremii. Faptul întâmpină însă dificultăți. Intervine Poftă-Senzuală, cu intrigile și tentațiile sale. Învățăcelul, lăsându-se prins în rețeaua acestora, pare dispus să interpreteze în consecință indicațiile Naturii. Bineînțeles impasul va fi trecut; în cele din urmă Umanitate recapătă înțelesul și gustul adevărat al științei.

Personajele practică un alegorism viu, comunicativ. Par mai puțin schematice și mai puțin dogmatice decât cele întâlnite în moralitățile medievale. În manifestarea lor simțim freacă epocii, cu preocupările și descoperirile acesteia. Dorință-Studioasă îi explică lui Umanitate că pământul e rotund. E ajutat de personajul Experiență, care demonstrează pe un glob drumurile străbătute de corăbierii moderni, țările în care aceștia au putut să ajungă și continentul nou pe care l-au descoperit. Implicația pedagogică e susținută cu elemente de ironie și umor. Personajul Ignoranță – prietenul lui Poftă-Senzuală – proclamă cu orgoliu că în Anglia are cinci sute de mii de slujitori. Spunând aceasta, se gândește la toți aceia care se depărtează de disciplina cunoașterii, prin felul cum se dedau jocurilor, plăcerilor ușoare, modei și altor activități de moment. Apar și accente patriotice, prefigurând astfel un sentiment dominant în epoca elisabetană. În concluzia lecțiilor sale în care a vorbit despre America și despre drumurile corăbierilor, personajul Experiență reclamă: „...deci spaniolii, portughezii și italienii au luat-o înaintea englezilor; ce bine ar fi fost ca aceste țări să fi fost descoperite și creștinate de Anglia!...”¹.

Călătoriile corăbierilor, prin mulțimea de informații pe care le-au putut procura asupra lumii, ca și prin intensificarea simțului comercial, au produs în spiritul englez modificări importante. Viziunii terestre i se va adăuga și una maritimă. Literatura avea să recepteze dintr-o dată această orientare. Dovadă: *Tamerlan și Evreul din Malta*, scena din *Neguțătorul din Veneția* în care defilează претендентii cosmopoliți la mâna Porției; de asemenea, stăruința ca în contrast cu viclenia și lipsa de caracter a negustorilor străini să se reliefeze cinstea și seriozitatea celor englezi².

Dintre scriitorii ale căror nume ni s-au păstrat trebuie să amintim mai întâi pe John Skelton (1460–1529), poet satiric căruia îi putem găsi asemănări cu Rabelais în ce privește o anume intemperanță în folosirea de expresii populare. Erasm, cu un avânt puțin obișnuit, îl numea, „onoare și lumină a literelor engleze”. Dă semne

1 Dodsley's *Old English Plays*, ed. W. C. Hazlitt, vol. I, London, 1874.

2 G. B. Hunter, *Elizabethans and Foreigners*, în *Shakespeare in his own Age*, Cambridge, 1964.

de emancipare față de ordinul călugăresc din care făcea parte. Este autorul unei moralități, *Magnyficente*, convențională și inexpressivă din punct de vedere artistic, dar semnificativă prin lecția ei etică, de tendință laicizantă. Magnyficente, ruinat sufletește, victimă a unor sfătuitori răi și pervertiți, se află în pragul sinuciderii. Dar intervin Bună-Speranță, Circumspecție și Perseverență care izbutesc să readucă în cugetul eroului înseninare și reaprinderea încrederii în viață.

John Redford este autor mai puțin cunoscut. Merită totuși semnalat pentru moralitatea *The Play of Wit and Sceince* (Jocul Spiritului și al Științei), căreia în atmosfera epocii – către sfârșitul domniei lui Henric al VIII-lea – i se poate atribui o semnificație programatică.

Rațiunea – ca senior nobil – intenționează să-și căsătorească fiica, Știința, cu Spiritul-Uman, fiul Naturii. Spiritul-Uman nu are nici blazon, nici bogăție; dar peste acestea se poate trece, din moment ce tinerii se iubesc. Alta, deocamdată, este piedica de seamă. Spiritul-Uman nu este încă destul de matur pentru a înfrunta toate răspunderile vieții. Elanul tinereții, ca și nerăbdarea lui de a cunoaște, îl expun la greșeli. Dovadă, felul cum stăruiește în atâtea acte de neînțelepciune. Lovește cu imprudență în Plictiseală; nu ascultă de sfaturile utile pe care i le dă Reacție-Onestă; cade pradă Lenei; aceste acte, urmate de altele asemănătoare, fac ca la un moment dat să-și piardă farmecul și inteligența. În această situație, Știința nu-l mai recunoaște ca logodnic. Tânărul se uită în oglindă și rămâne cutremurat văzându-și chipul. Ia hotărârea să se transforme; înțelege să plătească pentru ceea ce a greșit și pășește cu hotărâre spre o muncă aspră, necruțătoare, la capătul căreia se va simți regenerat. Știința privește la această schimbare de pe o înălțime din Parnas. Nimic, de acum înainte, nu se va mai opune ca logodna proiectată să-și reia cursul.

Subiectul dezvoltă o teză de colegiu, curentă în epocă. Interesul pentru știință apare îmbrăcat într-o fabulație naivă și simplistă, lipsită de nuanțe și poezie. Transpunerea pedagogică e făcută cu trăsături tari, schematice, interesante totuși prin convingerea raționalistă de care sunt străbătute și prin felul cum sunt înlănțuite într-o construcție scenică bine echilibrată.

Moralitățile compuse pentru a susține propaganda Reformei folosesc procedee artistice asemănătoare; au în plus un dinamism al lor, o transparență, mai militantă.

O primă mențiune se cuvine moralității *Ane Pleasant Satyre of the three Estates* (Satiră a celor Trei Stări), operă a poetului scoțian sir David Lyndsay (1490–1555), favorabil Reformei, cunoscut prin atacurile lui vehemente împotriva unor situații clericale.

Cele trei stări puse în cauză sunt: nobilii, clerul și negustorii. Toți sunt lacomi și vicioși, la ordinele lui Servilitate, Desfrânare și Minciună. Li se opune omul din popor, John the Commonweal (Obștean), ai cărui prieteni sunt Sfat-Bun și Îndreptare. Prima țintă satirică este biserica. Lorzii spirituali, înfricați de ceea ce ar putea să dezvăluie Doamna Adevăr, folosesc mijloace incorecte ca să o împiedice de a ajunge în fața regelui. O altă țintă satirică privește regalitatea. Regele, care se află sub

stăpânirea Doamnei Senzualitate, este gata să rostească împotriva Doamnei Adevăr o sentință de condamnare la moarte. Aceasta, adusă în fața regelui și somată să retracteze, nu se intimidează.

Piesa cuprinde și un intermediu comic, tot cu intenție satirică. Asistăm astfel la reeditarea unui procedeu frecvent în producțiile medievale. Personajul Pauper (Săracul) ne povestește cum proprietarul, preotul și un sacristan l-au depozitat de toate bunurile lui, sub cuvânt că trebuia să-și plătească dijma. Același Pauper se lasă înșelat de vorbele personajului Pardonner, negustor de relicve și indulgențe, supărat pe *Noul Testament* și plin de imprecății împotriva lui, pe motiv că-i amenință meșteșugul. Cu singura monedă ce i-a mai rămas, Pauper cumpără relicve și indulgențe. Negustorul i le-a vândut ieftin, cumpărătorul se simte fericit, considerând că și-a asigurat izbăvirea veșnică. Dar în clipa următoare, dându-și seama că și-a dat banul pe nimic și că a fost păcălit, Pauper își recapătă bunul-simț, administrează negustorului o corecțiune fizică și îi azvârlă marfă în apă.

Cităm, în continuare, pe John Bale (1495–1563), episcop în eparhia Ossory din Irlanda, unul din promotorii Reformei în Anglia. A îndreptat împotriva bisericii din Roma o seamă de pamflete, redactate cu violență în limbile latină și engleză. Din punct de vedere literar, aceste pamflete nu mai prezintă interes. Însă nu același este și cazul producției lui dramatice. Aceasta se va dovedi neasemănat mai durabilă. Constă dintr-o sumă de piese mici, cu subiecte luate mai ales din *Noul Testament*, pe care autorul le denumeste diferit, deși nu păstrează demarcații precise între genuri: tragedii, comedii, interludii. Moralitatea este și ea respectată, fără ca faptul să fie specificat ca atare. Sunt de subliniat, totuși, unele modificări caracteristice. John Bale introduce în cornul moralităților elemente de istorie contemporană, mijlocindu-le astfel mai mult conținut dramatic și o nouă ancorare în realitate. Cităm piesa *Kynge Johan* (Regele Ioan). Adevărul istoric apare modificat, în funcție de reacțiile subiective ale autorului și mai ales de teza pentru care își impunea să pledeze. Regele Ioan, care suscită nemulțumiri și proteste, este totuși înfățișat ca un rege mare întrucât a deschis focul împotriva Romei.

În dezvoltarea modernă a teatrului englez, John Bale ocupă un loc caracteristic. Inovațiile lui au mijlocit ca de la moralitate, formă dramatică legată de concepții medievale învechite, să se înceapă trecerea la drama istorică, gen căruia Renașterea îi va încredința misiuni reprezentative.

De altminteri, nici ceilalți autori nu sunt străini de spiritul și tendința acestor transformări. Găsim confirmarea faptului, printre altele, în chiar simbolismul noilor moralități. Haina, într-adevăr, are încă înfățișări tradiționale. Personajele continuă să se numească: Independență, Imaginație, Milă, Perseverență, Ignoranță, Disimulare, Supunere, Spirit-Bun, Spirit-Rău, Uzurpare, Sedițiune ș.a. Se deslușesc însă și modificări, toate semnificative. Nu mai avem de-a face ca în Evul Mediu cu niște categorii total abstracte, impersonale, încadrate cu strictețe într-o aparatură scolastică, ci cu formulări mai flexibile, parcă mai aproape de viață, cu o notă umanizantă mai directă. În unele cazuri, chiar simbolismul a rămas doar aparent;

denumirile indică mai degrabă oameni luați din viață, priviți de regulă în situațiile lor sufletești extreme, în genere cele mai ușor de caracterizat: buni-răi, virtuoși-vicioși, loiali-trădători ș.a.m.d. Nota abstractă estompându-se, va face loc uneia mai vii și mai concrete, susținută prin personalizări comunicative. De aici și trecerea spre alte modalități artistice. Umorul își constituie drepturi noi, ceea ce e fundamental pentru spiritul britanic. Pledoaria, acum, începe să fie și altceva decât un silogism sau un lanț sistematic de silogisme. Însușindu-și procedeele povestirii și ale dialogului, aceasta devine mai umană și capătă astfel puțința de a intra cu și mai multe valențe în circuitele vieții.

4. Interludiile

Teatrul epocii este în plină mișcare. Își cauză mereu orizonturi și forme noi, sub acțiunea în dezvoltare a spiritului laic. Spectacolele, contrar atâtor prescripții puritane și atâtor piedici manifestate fățiș sau din umbră, intră tot mai adânc în gusturile și plăcerile vremii. Henric al VIII-lea, monarhul, pare dispus să le încurajeze. Pe de o parte se practică un stil de politețe afectată, de rafinament, de cultivare inteligentă a jocurilor de spirit; pe de altă parte se țin nenumărate intrigi de culise, se petrec crime și cruzimi în tăcere, se practică pe scară largă ipocrizia de curte, cu reflexe și în alte straturi ale societății. Toate acestea, într-un fel sau altul, își vor pune pecetea și pe formele de creație dramatică. Există tendința ca de la reprezentații cu fond moral ori religios să se treacă la piese mai vesele, mai antrenante. Moralițele, în raport cu alte specii medievale, se dovediseră susceptibile de transformări; alcătuiau totuși un gen depășit, ale cărui zile, oricum, nu puteau fi decât numărate. Le iau locul, văzând cu ochii, așa-numitele *interludii*.

Genul are mai multe puncte de plecare. Unul se situează în teatrul antic; e vorba de pasajele rezervate corului, între părțile constitutive ale piesei. Altul ar fi, în reprezentarea marilor mistere medievale, acele intermedii menite să pună pauze între episoadele grave ale acțiunii, să mijlocească diferite aluzii satirice la împrejurări ale vremii ori să ofere publicului clipe de divertisment și destindere. Cităm, încă, din vechiul teatru italian, francez și spaniol, acele piese mici, în genere pitorești și distractive, introduse pentru plăcerea și stimularea spectatorilor, fie între două drame diferite, fie între actele aceleiași drame. În interludiile la care ne referim există influențe din toate acestea. Precizăm însă că ele sunt altceva. Diferă, mai întâi, prin aceea că tindeau să nu mai fie simple intercalări în câmpul unor moralități, ci să constituie reprezentații aparte; observăm apoi că nu se opreau la simple bufonerii ori manifestări agreabile, ci își impuneau și trăsături mai severe, de satiră ori de zugrăvire curajoasă a unor instituții și moravuri din epocă. Asistăm la reînvieri din mitologia clasică, fără ca prin aceasta elementele creștine să se excludă cu totul. Plutim într-o atmosferă care, judecată în grabă, ar putea să treacă drept domnie a glumei, a unui spirit de zeflemea; în realitate există și o stare de *îndoială*, întreținută prin întrebări care nu-și puteau găsi dintr-o dată răspunsurile așteptate.

Principalul reprezentant al acestor interludii e John Heywood; se cuvine să-l rezumăm într-un paragraf aparte.

5. John Heywood

Nu cunoaștem cu precizie nici data nașterii (1497?), nici aceea a morții (1580?). A trăit la curtea lui Henric al VIII-lea, fiind apreciat aici ca om de spirit, muzicant și autor dramatic. Era totuși un catolic fervent; din această cauză, la suirea pe tron a reginei Elisabeta, a trebuit să părăsească Londra. S-a retras la Malines (Flanda), unde a și murit. Prietenia cu Thomas More, autorul *Utopiei*, contează în viața lui spirituală ca un fapt crucial.

Scriitorul își extrage inspirația din glume și snoave medievale, de tipul celor din care s-au născut *Povestirile din Canterbury*. Sub acest raport marchează în epoca lui Henric al VIII-lea apropierea de latura ei burgheză și bufonă. În același timp, zelul catolic și ura pe care o purta lui Luther făcea ca în izbucnirile sale să răzbească accente groțeste și pătimășe.

John Heywood a compus o serie de piese mici, intitulându-le interludii. În multe, partea de amuzament bufon predomină asupra celei propriu-zis satirice. James și Jehan se întreabă nedumeriți dacă în viață a fie preferabil să fii înțelept sau nebun (*Witty and Witless* – Cu minte sau fără minte). Două perechi de tineri

încearcă să înțeleagă dacă sunt mai fericiți când iubesc fără a fi și iubiți, sau atunci când sunt iubiți fără a și iubi (*A Play of Love* – Jocul iubirii). În *The Play of the Weather* (Jocul vremii), concepută în întregime sub formă alegorică, variază și subiectul și tratarea. Mai multe personaje – Saturn, Eol ș.a. – se plâng lui Jupiter că vremea e rău întocmită. Anume: gerul lui Saturn tulbură razele lui Phebe; ploaia lui Phebe strictă și căldura și gerul; Eol nu este niciodată mulțumit, deși săvârșește după plac totul în lume. Personajele în cauză reclamă ca vremea să țină mai bine seama de dorințele și nevoile fiecăruia. Jupiter le promite tuturor satisfacție. Instituie un tribunal prin fața căruia vor defila ca martori un nobil, un negustor, un pădurar, un morar, o doamnă și o spălătoreasă. Toți cer câte un alt fel de vreme. Jupiter, pentru a-i împăca, inventează anotimpurile.

Principală mențiune însă se cuvine piesei *The Four P's* (Cei patru P)¹. Cei patru P sunt: un pelerin (*palmer*), un negustor de



John Heywood. Coperta la *The Spider and the Flea*, 1556.

indulgențe (*pardoner*), un farmacist (*pothecary*) și un coropcar (*predlar*). Între primii trei se încinge o discuție cu tema: ce meserie poate fi mai frumoasă? Coropcarul este luat ca judecător. Se stabilește ca premiul să fie atribuit aceluia dintre concurenți care va plăsmui minciuna cea mai mare. Negustorul de indulgențe povestește că a coborât în infern pentru a salva din flăcările acestuia o femeie. Satan, bucuros că va avea de păzit o femeie mai puțin, e dispus să i-o dea. I-ar plăcea chiar să-i dea și pe celelalte; știe că oricare din acestea ar putea face din el un și mai mare păcătos decât este. În cele din urmă, premiul este atribuit cu aclamații pelerinului. Pentru care minciună? Acesta afirmase că în călătoriile lui întâlnise cinci sute de femei fără ca vreodată să surprindă, la oricare din ele, fie și o singură clipă de mânie.

John Heywood construiește cu mână singură. Folosește intrigi simple, utile, pentru ca pe canavaua lor să poată mișca personaje vii, comunicative. Totul plutește cu vervă într-o atmosferă de bună dispoziție. Nu ne aflăm încă în sfera marelui teatru; simțim totuși că încep să se așeze premise, că se deschid creației comice drumuri noi. În genere, John Heywood se situează la nivelul unui constructor de farse; de aceea, în perioada elisabetană propriu-zisă, în raport cu ceea ce această perioadă avea să dea la iveală pe planul creației comice, geniul său pare stins și învechit.

6. Influențe clasice; contribuția colegiilor

Paralel cu răspândirea Reformei, școlile elementare s-au înmulțit masiv, aproape în toată țara. Fiecare credincios trebuia să-și facă o instrucție minimală, pentru ca astfel să poată citi și interpreta *Biblia*. În colegii, care reprezentau o treaptă superioară, legătura cu cultura clasică nu a fost niciodată întreruptă total. Exista tradiția ca în zilele de sărbători, ori cu prilejul diferitelor serbări jubiliare, elevii să reprezinte o piesă – comedie ori tragedie – din repertoriul grec sau latin. Comedia era reprezentată prin Plaut și Terențiu; tragedia mai mult prin Seneca. Întrucât s-ar fi putut ca anumite pasaje comice să contrazică spiritul de severitate și decență din aceste colegii, piesele erau jucate în prelucrări semnate de un magistru.

În această privință trebuie să cităm pe Nicholas Udall (alte grafii: Woodall, Uvedale), director la colegiile din Eton și Westminster. A trăit între anii 1505–1556. Se formase în atmosfera de la Corpus Christi College din Oxford, sub influența învățăturilor lui Thomas More, Coler și Erasm. În 1527, împreună cu alți tineri, a suferit un scurt arest pentru motivul că asupra lui s-ar fi găsit o traducere făcută de Tyndale din scrieri ale lui Luther.

Ne-a rămas de la el o farsă celebră: *Ralph Roister Doister*. În subtitlu, autorul o denumeste „comedie” ori „interludiu”. Subiectul transpune în haină

1 Titlul întreg: *The Play Called the Four P's, a newe and a very merry interlude of a Palmer, a Pardoner, a Pothecary, a Pedlar*.

contemporană personaje și situații din comediile lui Plaut. Eroul, Ralph Roister Doister, e un tânăr închipuit, crezându-se frumos și inteligent, în realitate poltron și ridicol. Cade îndrăgostit de o văduvă, Christian Custance, care se amuză pe seama lui. Elementul activ al intrigii este personajul Matthew Merygreek, spirit întreprinzător, gata să găsească soluții chiar în situații cât de dificile, pe de o parte viclean și profitor, pe de altă parte însuflețit de sentimente binevoitoare față de îndrăgostiții adevărați. Principalul său client este Roister; îi speculează îngâmfarea și prostia, făcându-l să se creadă admirat și iubit de toate femeile. Intriga, în continuă creștere, va culmina în actul al IV-lea cu bățalia veselă dintre erou și o armată întreagă de femei aflate sub ordinele văduvei. Merygreek cu satisfacție și umor, le dă libertatea să lovească în ridicolul lui stăpân cât vor, fără milă; acesta trebuie să rabde, în neputință de a reacționa, pentru că aparent aceste lovituri nu sunt destinate lui, ci necruțătoarei Custance. Deznodământul este cel așteptat. Logodnicul lui Custance, negustorul Goodluck, căruia toate aceste lucruri îi treziseră un sentiment de gelozie, reapare pocăit. E dispus, de asemenea, să se amuze de cele petrecute.

Reținem din această piesă un moment ingenios: o scrisoare de dragoste în așa fel întocmită, încât citită într-un anume mod părea plină de injurii, pe când citată în alt mod, cu modificări de intonație și de punctuație, se dovedea încărcată de elogi. O formă de umor și totodată un exercițiu abil de școală, despre care putem presupune că magiștrii gramaticieni se simțeau mândri și fericiți.

Udall procedează prin adaptări din diferiți autori, mai ales din Plaut. Roister ne sugerează pe Pyrgopolinice, soldatul fanfaron; Merygreek pe parazitul Gnatho. Găsim deopotrivă influențe din John Heywood și elemente culese din observarea vieții înconjurătoare. Udall menține personaje și situații din moralități și interludii, cărora însă le împrumută caractere și înfățișări din comediile clasice. Merygreek, de exemplu, are trăsături comune cu personajul Viciu din moralități. Autorul se preocupă să îmbine un scop amuzant cu unul instructiv într-o construcție dramatică sigură și într-o atmosferă de râs decent, convenabil, fără licențiozități și stridențe. Ne aflăm – se poate spune – pe drumul ce conduce spre comediile lui Shakespeare. Roister pare un precursor al lui Falstaff, tot așa cum întreaga comedie prefigurează oarecum *Nevestele vesele din Windsor*.

Nicholas Udall trece în posteritate printre cititorii comediei engleze moderne.

Tot din sfera colegiilor provine și o altă farsă celebră: *Gammer Gurton's Needle* (Acul cumetrei Gurton), reprezentată întâia oară la Cambridge, în 1566. Nu se știe cu precizie cine este autorul. Se dau ca probabile două nume: John Still și William Stevenson, ambii foști elevi ai colegiilor, ulterior deveniți „magiștri în arte ai Universității”, titlu care ar echivala cu cel modern de „doctori în litere și filozofie”.

Piesa nu are complicații; singura ei preocupare era să producă bună dispoziție. Cumătra Gurton și-a pierdut acul, cârpind la niște pantaloni ai servitorului său. Îl caută peste tot, zadarnic. Un derbedeu, ca să se amuze, îi șoptește că l-ar fi furat o vecină, cumătra Chat; în același timp, acesteia îi spusese că vecina Gurton o acuză în gura mare, pe motiv că i-ar fi furat un cocoș. De aici un *quiproquo* prelungit,

mănuit cu vervă și ingeniozitate. Cele două vecine se insultă, se păruiesc, răscolesc tot satul. Preotul, intrând în grămadă pentru a o potoli, își primește și el partea de ghionți. Când totul părea mai fără ieșire, un țipăt strident, neașteptat, anunță că acul s-a găsit. Servitorul, îmbrăcându-și pantalonii, constată că acul rămăsese înfipt în ei.

Piesa, de fapt, constă dintr-o paradă de personaje și de momente agreabile cu jocuri spirituale de cuvinte, cu comic de situație, cu mișcări înveselitoare prin ritmul și precipitarea lor neîncetată, cu scene clasice și scene inedite de clownerie. Amintim una din acestea: valetul Hodge, în întuneric, încearcă să-și aprindă lumânarea de la ochii scânteietori ai unei pisici; când aceasta se refugiază speriată în pod, Hodge dă alarmă ca de aprinderea casei. Sunt teme și procedee în care actorii epocii aveau să se specializeze mereu, începând astfel o tradiție căreia în curând comediile lui Shakespeare îi vor stabili marea ei consacrare.

Menționăm și piesa *Misognus*, caracteristică de asemenea pentru imitația ei clasică trecută prin filieră italiană. Despre autor, Thomas Richards, nu se cunoaște aproape nimic. Și în cazul de față, subiectul este combinat din mai multe comedii ale lui Plaut. Tema tatălui care nu s-a îngrijit la timp de educația fiului său amintește de situații din *Epidicus*; *Misognus*, fiul care preferă să joace cărți cu femei ușoare decât să asculte de sfaturile pedagogilor, e frate bun cu Philolaches sau cu Lysistalos din comediile poetului latin; iar apariția unui frate geamăn al lui *Misognus*, în peripețiile la care această apariție va da naștere, are puncte comune cu subiectul din *Menechmi*.

Pe linie tragică – repetăm – se înregistrează mai cu seamă influența lui Seneca. Faptul are explicații asemănătoare cu cele stabilite la italieni. Între 1559 și 1566 se traduseseră cinci piese din acest autor; în 1581 numărul lor avea să crească la zece. Nu putem ști cu siguranță dacă au fost aduse și pe scenă, toate sau numai unele din ele. Ce știm însă e că la Whitehall, în fața reginei Elisabeta, membrii lui Inner Temple au reprezentat în 1561 cu succes o tragedie adaptată după Seneca: *Gorboduc or Ferrey and Porrex* (Gorboduc sau Ferrex și Porrex).

Piesa cuprinde cinci acte. Primele trei fuseseră scrise de Thomas Norton (1532–1584), un autor azi aproape uitat; celelalte aparțin lui Thomas Sackville (1536–1608), lord Buckhurst și apoi Earl de Dorset, poet și om de talent. Subiectul dezvoltă un episod din istoria regilor bretoni luat din cronica lui Geoffrey de Monmouth, ales pentru puterea lui de a apela la concordie și unitate în viața țării (*concord and unity*).

Regele Gorboduc abdică în favoarea celor doi fii ai săi, Ferrex și Porrex. Aceștia însă ridică armele unul împotriva altuia, înțocmai ca Eteocle și Polinice din tragedia antică. Ferrex, fratele cel mare, e ucis de mezin. Mama lor, care avea preferință pentru victimă, ucide cu mâna ei pe Porrex. Poporul, indignat de aceste vărsări de sânge, se revoltă. Cad loviți de vindicta populară regele Gorboduc și soția sa.

Piesa e construită după modelul clasic, cu ample întrebuițări ale corului între episoadele acțiunii. Personajele, păstrând sistemul din moralități, sunt dispuse simetric: personaje bune (Virtutea) și personaje rele (Viciul). Actele sunt precedate de jocuri pantomimice; rostul acestora era să anunțe lecția cuprinsă în partea ce

urma să fie jucată, deprinzând astfel publicul a urmări și înțelege un spectacol de factură mai severă. Mișcarea dramatică nu ne convinge. Se simte o notă voită, în care expunerea de idei și intenția moralizantă copleșesc naturalul și omenescul acțiunii. Totul pare mai mult o demonstrație rece, abstractă, decât o dramă reală de viață. Nu e însă mai puțin adevărat că găsim în ea un sentiment patriotic care îi dă forță și patetism. Se strecoară vizibile aluzii la situații din epoca elisabetană. Unele din acestea au în vedere dezordinile ce se pot ivi chiar într-o țară fericită; când succesiunea la tron nu este asigurată cu hotărâre și legitimitate; altele se referă la ororile ce însoțesc de regulă stările anarhice și luptele civile.

În dezvoltarea teatrului englez, piesa ocupă un loc-cheie; istoricește vorbind, este prima tragedie de inspirație națională reprezentată pe scenele britanice. Încerca să așeze ideea de fatalitate pe fundamente morale. Apar preocupări în legătură cu forma artistică. Notăm, de exemplu, folosirea versului alb; inițiativa – printre primele de acest gen – interesează și ca realizare prozodică, dar mai ales ca posibilitate de mai multă suplețe a vorbirii, în același timp unită cu o mai largă capacitate a acesteia de a reda frământările și intensitățile vieții.

Publicul s-a arătat cucerit de acest gen. Vor urma numeroși imitatori, printre care trebuie să cităm pe Jasper Heywood, John Studley și Thomas Nuce, toți traducători din Seneca, precum și pe Samuel Daniel, lordul Brook și George Whetstone, autori de tragedii, în genere cu subiecte compilate din legendele clasice. La cel din urmă, în tragedia sa *Promos and Cassandra*, găsim și o inovație caracteristică, a cărei semnificație și durabilitate o vom verifica cu timpul: introducerea bufonului.

Precizăm, în sfârșit, că s-au produs influențe clasice și prin intermediul italian. George Gascoigne (1530?–1577), poet de seamă în prima parte a domniei elisabetane, contează și în mișcarea de teatru prin două piese: *The Supposes* (Presupuii), comedie în proză inspirată din Ariosto, și *Jocasta*, dată ca traducere din *Fenicienele* lui Euripide, dar în realitate urmând o adaptare italiană a lui Lodovico Dolce.

7. Trăsături generale și trăsături naționale

Din cele amintite până aici rezultă că totul părea pregătit pentru ca fenomenul Renașterii să ia ființă și să se treacă la marile lui manifestări. Gândirea își lărgea sfera de activitate. Interesul pentru descoperirile geografice și științifice este în creștere. Scolastica nu mai are putere; rigiditățile ei dogmatice în scădere își exercitau din ce în ce mai puțin vechea lor autoritate spirituală. Cultura clasică, atât prin latura ei umanistă, cât și prin aceea de prețuire a frumosului artistic, devine cuvânt de ordine. Comunicările intelectuale, în special cu Italia și Franța, se înmulțesc și se intensifică. Mișcările de emancipare și de lărgire a sentimentului de viață, de natură să creeze în epocă un sentiment de comunitate europeană,

străbat și în Anglia, instituind aici măsuri de judecată, moduri de simțire, stări de spirit, transformări de moravuri.

În același timp, fenomenul încorporează și trăsături specific engleze. Tendințele de eliberare de sub disciplina catolică au înfățișări și înțelesuri diferite de cele întâlnite în Reforma germană. La englezi, această tendință de eliberare religioasă s-a împletit și cu un puternic sentiment de independență națională. De altminteri, acest sentiment va figura cu tot atâta hotărâre și în mișcarea puritană, și în forma de preluare britanică a umanismului renescentist. Îl vom recunoaște, printre altele, în cultul pentru trecutul național, în reînvierea baladelor populare, în aducerea la lumină a unor fapte de cronică, în apelări frecvente la sentimentul mulțimilor și, deopotrivă, în tot mai multe încercări de a se ajunge la o limbă poetică pe înțelesul tuturor.

În acest proces, cu diferitele lui aspecte, teatrul apare ca un centru de greutate. Polarizează gusturile, sentimentele și aspirațiile epocii. Face ca în dese ocazii distanțele de rang și avere să se confunde. Nimic altceva ca reprezentațiile de teatru, nu așterneau atâtea punți de legătură între straturile societății, de la regalitate și marea aristocrație până la populația civilă a orașelor și aceea a satelor. Toate preocupările vremii, într-un fel sau într-altul, ajung și pe scenă. Teatrul național în curs de constituire integrează în el date și valori multiple: cronici, balade și legende populare, mituri și eresuri locale, ecouri din afară și constituiri umaniste dinăuntru, patriotism, pătrunderi în sfere de mișcări contemporane ale lumii, din toate acestea nelipsind și o anume voință tipic britanică de singularizare insulară în comunitatea europeană și în restul creștinătății.

Renașterea engleză, vom vedea, își va marca prin creația de teatru un capitol reprezentativ.

CAPITOLUL III

TEATRUL ENGLEZ AL RENĂȘTERII (III)

PRECURSORII LUI SHAKESPEARE

1. Creația dramatică, sinteză populară și cultă

Procesul de pregătire a Renașterii a luat sfârșit curând după anul 1580. În această perioadă — am văzut — teatrul marcase o manifestare de seamă. Fenomenul continuă, cu forme și intensități sporite. Intrăm în perioada în care vom asista la o impresionantă dezvoltare a dramei engleze. Nimic nu reprezintă mai bine și mai direct spiritul Renașterii britanice, cu voința și asimilările lui naționale, ca teatrul.

În numeroase alte direcții literare găsim amestecuri sau influențe putând să impună artificii și prețiozități, în defavoarea sentimentului popular. Cităm: mode ca arhaismul, arcadianismul sau euphuismul, toate adresându-se cu precădere sau chiar cu exclusivitate modului de viață aristocratic. Creația dramatică însă prezintă o notă aparte. Aici, criteriile simțirii populare nu vor ceda niciodată în fața cuceririlor în creștere ale stilului aristocratic. Teatrul rămâne o activitate deschisă tuturor. În el se încrucișează puncte de vedere capabile să corespundă câtor mai multe nevoi sau aspirații intelectuale și morale. Se cerea ca în felul lui anumit, cu mijloacele specifice care îi stăteau la dispoziție, să împlinească oficii ca acelea ale bisericii, ale presei, ale opiniei publice, ale patriotismului, ale nevoii de instrucție, ale comunicării dintre oameni, ale divertismentului comun. Publicul așteaptă mereu noi și variate producții dramatice. Dorința lui este receptată cu interes și însuflețire. Chiar scriitorii orientați în alte direcții literare, ca Spenser și Sidney, vor încerca să compună pentru scenă și să pledeze pentru însemnătatea contemporană a teatrului popular.

Toate acestea au contribuit ca între aristocrație și popor să nu se producă o ruptură, chiar dacă din sfera celei dintâi s-a manifestat o asemenea dorință. Avem de-a face cu un fenomen caracteristic Renașterii engleze. Curtea regală și lumea aristocratică tind din ce în ce mai mult spre lux, opulență și gusturi rafinate; dar în același timp, mulțimile își vor apăra și ele preferința pentru reprezentații vii și zgomotoase, cu truculențe, îndrăzneii licențioase, revărsări de vervă și sincerități

nestăvilite. Teatrul va ține seama de ambele trăsături; le va practica deopotrivă, aruncând între ele punți de legătură, aducându-le în raza unor simțiri comune, ajutându-le ca fătîș sau difuz, prin limbajul comediei și al comedienilor, curtea și orașul, palatele și locuințele de rînd să comunice între ele, să încerce emoții și desfătări asemănătoare.

Avem de subliniat încă un aspect. În alte țări – mai cu seamă în Franța – formele reieșite din Renaștere s-au dezvoltat ignorând din principiu pe cele medievale. Multe din aceste forme noi nu se mai adresau unui public larg și variat, ca acela care ocupa piețele vaste unde se dădeau reprezentații de miracole și mistere, ci aveau în vedere mai mult un public din sfere aristocrate, cu preocupări ori pretenții de rafinament și instrucție. Situația din Anglia, cel puțin în ce privește manifestarea de teatru, e alta. Noua creație dramatică păstrează încă elemente din teatrul medieval. Ne explicăm faptul și prin structura mai complexă a publicului britanic, și prin unele dispoziții aparte ale temperamentului național. Teatrul englez avea să rămână mai departe un teatru al cetății, în care își vor cere drepturi toți oamenii, toate straturile sociale și, deopotrivă, toate acele integrări istorice și morale prin care s-a ajuns la constituirea cugetului național.

Privim generația de poeți care precede apariția lui Shakespeare în lumina acestor trăsături și condiții. Poeții în cauză sunt oameni instruiți; au dispoziții umaniste, resimt suflul înnoitor al epocii. Unii dintre ei sunt considerați „spirite universitare”. Nu aparțin propriu-zis vreunei tabere, școli sau grupări literare cu idei și programe definite. Au însă un simț pronunțat de orientare în epocă; înțelegeau că acțiunea de întemeiere a unui teatru național trebuie adâncită și par hotărâți să atribuie scenei de teatru tot mai multe funcțiuni reprezentative. În plus au meritul că în toate acestea au reușit să amalgameze elemente diferite, atât ale curentului popular cât și ale celui aristocratic.

2. John Lyly. Euphuismul și primele lui reflexe dramatice

John Lyly (1554? – 1606) se înscrie în mișcarea dramatică și ca autor, și ca întemeietor al unui stil artistic anumit. Provenea dintr-o familie reputată pentru preocupările și tradițiile ei umaniste. El însuși își formase instrucția în ambianța de la Cambridge și Oxford, ajungând să se numere cu notorietate printre „universitarii” vremii.

Era un spirit livresc, cu gusturi rafinate, în curent cu arta italiană, partizan al acesteia. Se simțea în elementul său doar acolo unde putea să întâlnească oameni cultivați și să angajeze cu aceștia discuții inteligente. Marele public îl interesa mai puțin. Era atras îndeosebi de cercurile literare de curte și de mediile aristocrate, unde prețiozitatea lui se putea manifesta în voie. Considera că limbi engleze îi trebuie elemente și transformări menite s-o facă mai suplă, mai sugestivă și mai elegantă. Se considera chemat să propună și să introducă în acest sens reforma

necesară. O dată această idee fixată, avea s-o urmărească în mod consecvent de-a lungul întregii lui vieți și creații literare.

În 1578 și 1580 dă la iveală două scrieri care vor face epocă: *Euphues or the Anatomy of Wit* (Euphues ori Anatomia spiritului) și *Euphues and his England* (Euphues și Anglia sa). Vom asista prin ele la nașterea unui stil nou, cu afectări și podoabe de tipul celor reprezentate în Franța de Ronsard și d'Aubigné, în Spania de Góngora și Calderón, în Italia de Marini prin vestitele sale *concetti*. Avem de-a face cu un roman de aventuri, conceput cu intenții educative. Numele eroului, Euphues, era luat din Platon. Subiectul nu prezintă un interes aparte. Euphues, un gentleman, încearcă să câștige inima frumoasei Lucilia folosind însușirile lui de vorbitor ales, într-o notă de politețe afectată, plină de imagini și prețiozități. Îi este însă preferat un napolitan brutal, rudimentar, fără nici o umbră de spirit sau eleganță în manifestările sale. Euphues se retrage la Atena ca într-un fel de protest moral, deplângând superficialitatea feminină. Ce interesează în aceste scrieri, în primul rând, este stilul lor, cu școala la care a dat naștere și cu constituirea mișcării literare ce va căpăta denumirea de euphuism.

Lyly propune o vorbire căutată, fără note spontane și libertăți naturale. Admite exagerarea cu voință, pentru efecte de sugestie și culoare. Prețuiește mult antitezele. Imaginile sunt realizate cu elemente și reminiscențe din domenii diferite: mitologie, legendă, călătorii, istorie, natură, alchimie, astronomie, cunoștințe enciclopedice. Erudiția apare ca procedeu artistic. Stilul folosește dese comparații, nu atât cu valoare descriptivă cât pentru a se produce prin ele încordări ori exaltări ale fanteziei. Țâșnesc tot timpul jocuri de cuvinte, cu scânteieri ori subtilități urmărind să uluiască. Sunt preferate cuvintele și construcțiile sonore. Nu e nevoie, neapărat, ca acestea să se încorporeze într-o gândire precisă, cu ordine și claritate logică. Ce li se cere, primordial, e să creeze atmosferă de tensiune lirică, de freamăt intens al sensibilității, de încântare poetică. Totul e posibil, totul devine necesar, chiar alăturările ori revărsările absurde de imagini, chiar înfloriturile și alegorizările excesive, dacă acestea ajung să realizeze expresia frumoasă.

Inițiativa lui Lyly a stârnit interes. Curtea reginei Elisabeta și sferile aristocratice au agreat-o de la început. Fraze întregi din *Euphues* erau învățate pe dinafară și apoi reproduse în numeroase împrejurări, ca semn de eleganță și de rafinament spiritual. Devenea la modă o vorbire sonoră, plină de metafore, cu asociații capabile să reproducă impresii de culoare și muzicalitate, într-o notă de revărsare și de abundență ieșită parcă de sub controlul oricărei reguli și măsuri. Este stilul numit euphuistic; urmările lui și influența pe care o va exercita privesc nu doar viața de lume în societatea engleză, ci și o întreagă orientare de tip renașcentist în dezvoltarea limbii literare și în creația contemporană de teatru.

Prima ilustrare dramaturgică a acestui stil o avem de la Lyly însuși. Ne-au rămas de la el opt comedii, toate scrise în maniera nouă. E vorba de opere răsărite dintr-o minte fecundă, inventivă, adresându-se unui public instruit sau presupus instruit. Practicau un umanism de școală, plin de trăsături convenționale și pedante.

În piesa *Alexander, Campaspe and Diogenes* (1581), subiectul se țese în jurul unui episod de iubire: Alexandru se îndrăgostește de tebana Campaspe, o captivă; luptă totuși să-și strivească acest sentiment pentru a rămâne mai departe pe calea sa de putere și glorie. Subiectul este în bună parte pretext pentru speculații și ornamentări euphuistice. Pictorul Apelle, căruia Alexandru i-a cerut să-i facă portretul fetei, se lasă prins de farmecul acesteia. Faptul prilejuiește o seamă întregă de jocuri și dantelări spirituale pe teme mitologice; tuturora, poetul li se dedă cu voluptate. Alexandru apare înconjurat, pe lângă generali, și de filozofi ca Platon și Diogene. În discuțiile angajate, acesta din urmă îi spune împăratului adevăruri crude. Sunt inventate momente în care filozoful să-și poată rosti cuvintele sale memorabile. În câteva monologuri este înfățișată morala stoică. Împăratul, sub acțiunea filozofilor din jurul său, se dovedește magnanim: în cele din urmă va consfinți unirea dintre Apelle și Campaspe.

Sapho and Phao (1584) este o alegorie construită cu elemente mitologice. Două femei, zeița Venus și principesa Sapho, iubesc în același timp pe Phao, un biet luntraș din Sicilia, tânăr de o frumusețe răpitoare. Pe canavaua acestei intrigi, poetul brodează situații ingenioase de un pitoresc grațios și manierizant. Venus, zeiță capricioasă și voluntară, e geloasă pe frumusețea și castitatea rivalei sale. Sibilele îl instruiesc pe luntraș în arta de a cuceri o femeie. Sentimentul dintre Phao și Sapho apare învăluit în transparențe discrete, delicate, conduse cu meșteșug și afectare. Venus, în momentul când se credea mai triumfătoare, este trădată de Cupidon, propriul ei copil. Prin mijlocirea acestuia trece asupra lui Sapho o parte din puterea zeiței; aceasta, cu toate încercările ei, nu va izbuti să se facă iubită de luntraș. Până la sfârșit, acesta va trebui să părăsească Sicilia, purtând pentru eternitate în suflet amintirea și cultul pentru Sapho.

Endymion, the Man in the Moon (Endymion, omul în lună) dă viață scenică unui mit poetic. A fost scrisă în 1586. Eumenide caută un farmec prin care să trezească pe prietenul său Endymion dintr-un somn de moarte, în care din gelozie pentru Cynthia fusese azvârlit de Tellus. Ajunge în Tesalia. Se oprește la marginea unei fântâni misterioase, a cărei adâncime devenea profetică doar pentru iubiții capabili să-și fie credincioși unul altuia. Eumenide se frământă, neștiind ce să ceară fântânii mai întâi: să-i arate soarta pe care o va avea iubirea lui pentru Selene ori să-i scoată prietenul de sub vrajă? Sentimentul datoriei se dovedește mai puternic. Endymion e salvat; o sărutare pură a Cynthiai îi redă viața, tinerețea, prospețimea sufletească și aspirația ideală la iubire.

În *Gallathea* (1592) variațiile pe tema iubirii iau caracter spumos de glumă ușor invidioasă. Minotaurul cerea ca în fiecare an să-i fie jertfită cea mai frumoasă fecioară. Doi părinți, pentru a-și feri fiicele de această amenințare, le travestesc în bărbați. Și sub această aparență cele două fături continuă să fie fermecătoare. Se îndrăgostesc de ele, luându-le drept bărbați, toate nimfele, slujitoarele Dianei. Cupidon este prins de stăpâna sa, zeița Venus, asupra unei zburdălnicii șagălnice: travestit și el în nimfă, se amuza să le incite pe celelalte la iubire. Cei doi părinți, din precauți după

cum i-am văzut, devin o clipă ridicoli: fiecare dispută pentru fiica lui titlul de cea mai frumoasă. Se succed și alte momente comice. Unul însă e redat cu deosebită subtilitate. Hebe a fost la un pas de pericol. S-a salvat, poate, pentru că nu era îndeajuns de frumoasă. Faptul, deci, putea s-o și amărăscă, nu numai s-o bucure. Finalul piesei vine printr-un *deus ex machina*. Cele două fiice, care nu știau una de travestirea celeilalte, se îndrăgostesc. Venus va rezolva impasul, transformând pe una din ele în bărbat.

Love's Metamorphosis (Metamorfoza iubirii), scrisă în 1601, continuă aceste jocuri delicate într-o și mai pronunțată atmosferă pastorală. Pentru motivul că se arată insensibile la iubirea păstorilor, Cupidon pedepsește trei nimfe ale lui Ceres, transformându-le: pe una în piatră, pentru asprimea ei; pe alta în floare, pentru firea ei rezervată; pe ultima în pasăre, pentru natura ei nestatornică.

Midas (1592) interesează mai ales prin felul cum de la ficțiunea cu notă de flaterie se trece la una cu intenție satirică. Midas a obținut de la Bacchus ca tot pe ce va pune mâna să se transforme în aur; Apollo, în schimb, neiertându-l că a preferat cântecul lui Pan, a făcut să-i crească urechi de măgar. Piesa a fost scrisă curând după expediția nefericită a Invincibilei Armade. Satira avea în vedere pe Filip al II-lea, a cărei bogăție, în lupta începută împotriva Angliei, i-a fost nefastă.

Într-o piesă scrisă câțiva ani mai târziu (1597), *The Woman in the Moon* (Femeia în lună), nota satirică se accentuează. Dar de astă dată punerea în cauză nu mai privește situații anumite, ci are în vedere trăsături omenești generale. Pandora cheamă la sine planetele și distribuie fiecăruia câte o trăsătură caracteristică: lui Saturn, melancolia; lui Jupiter, orgoliul; lui Marte, pornirea războinică; Soarelui, bunătatea; lui Venus, voluptatea senzuală; lui Mercur, minciuna; Lunii, nebunia. În formă alegorică, fără gravitate, nu însă și fără o anume pătrundere psihologică, cu situații pitorești în care deslușim totuși aluzii și mici rechizitorii, ni se dă un tablou al vieții cu diferitele mobiluri senzuale care o agită. Finalul, de tip amuzant, revine la manierismul euphuistic. Pandora, după ce rând pe rând a fost înfățișată sub influența tuturor acestor planete, își alege ca reședință permanentă luna. Autorul se complăce într-o glumă malițioasă: femeia, prin natura ei, ar fi o natură lunatică...

În ultima sa piesă, *Mother Bombie* (Mama Bombie), Lyly face un pas înspre teatrul popular, sub o vizibilă influență a comediei italiene. Accentul acum nu mai cade pe efecte și jocuri de stil, ci pe intrigă și acțiune.

Scrierile și stilul lui Lyly s-au încadrat în epocă, măgulindu-i acesteia aplecările spre lux, rafinament și prețiozitate. S-au bucurat de protecția reginei, căreia de altminteri prin repetate alegorii poetul i-a dedicat elogii și sărbătoriri. Într-adevăr, o recunoaștem pe regină în Sapho, când aceasta adresează muștrări zeiței Venus pentru frivolitatea ei, ca și în Cynthia, care prin sărutul său virginal redă lui Endymion viața. Remarcăm însă că elogiul cuprindea în el și aluzii mai transparente. Laudă generozitatea reginei atât de inspiratoare pentru poeți, dar lasă a se înțelege că uneori uită de pâinea acestora (*Femeia în lună*). Tot așa, atunci când fie în mod

alegoric, fie în mod direct celebra pe scenă virtutea imaculată a reginei, rămâne de văzut dacă făcea aceasta doar din servilitatea curteanului sau și cu o ușoară maliție a poetului satiric.

După o perioadă de strălucire, operele lui Lyly și stilul excesiv practicat în ele au început să alunece în desuetudine. Părea ciudat, oarecum inexplicabil, că aceste opere putuseră să pasioneze o întreagă epocă. Trebuie să remarcăm însă că această eclipsă nu s-a produs înainte de vreme. Euphuismul a îndeplinit o funcțiune; în dezvoltarea modernă a dramei engleze a putut să înscrie un moment caracteristic.

Constatăm, mai întâi, o preocupare artistică. Până atunci, pe scenele engleze nu se înregistrase niciodată o grijă asemănătoare pentru stil, pentru cuvântul frumos, pentru imaginea sugestivă. Într-adevăr, întâlnim la tot pasul defecte de compoziție, afectări stilistice și edulcorări ale expresiei de natură să subrezească acțiunea, răpindu-i din precizie și din fermitatea ei necesară. Multe din aceste trăsături erau făcute să rămână într-o sferă convențională, pedantă, legată de mode și aspecte ale vieții de curte. Recunoaștem, totuși, că părți întregi din aceste lipsuri se compensau în mod util, și anume prin armonia limbii, prin dialoguri vii și scânteietoare, prin ingeniozități de expresie și fantezie, printr-o comunicativitate caldă și inteligentă, printr-o ambianță generală de solicitări mângâioase în care resorturile inimii puteau să se deschidă și ecourile lor să se propage.

În ce privește amestecurile frecvente de note serioase cu note comice, acestea prezentau și ele un interes, pe deasupra multelor lor stângăcii: prin ele s-au făcut pași serioși, promițători, în direcția teatrului popular.

Lyly a contribuit ca genul comic să capete un ton mai înalt, o notă de mai pronunțată intelectualitate. Și ca fel de a compune și a combina subiecte, și ca procedee poetice de tip euphuistic, ocupă un loc de seamă în pregătirea creației shakespeariene, mai ales a feeriilor. Notăm: *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, *Visul unei nopți de vară*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Cum vă place*; cel puțin acestea aveau să găsească în piesele lui Lyly puncte de sprijin.

3. Thomas Kyd

Și despre viața acestui scriitor se cunosc doar puține lucruri. Plutesc în incertitudine atât data nașterii (1577?) cât și aceea a morții (1595?). Era fiul unui notar din Londra. Prima instrucție a dobândit-o la Merchant Taylor's School. Se pare c-a trecut prin împrejurări grele; se vorbește chiar de o anumită înțemnițare pentru ateism și atitudini nepotrivite față de regalitate. Singurele aspecte despre care putem vorbi cu certitudine sunt cele care se referă la creația lui dramatică, precum și la ecourile acesteia pe scenele vremii. Mai știm că și el a murit tânăr, sărac, ca mulți din camarazii lui de actorie și viață boemă.

Autorului dramatic îi sunt atribuite o seamă de piese; *Cornelia* (probabil traducere din Garnier), *The Rare Triumphus of Love and Fortune* (Puținele victorii ale iubirii și ale soartei), *Hamlet* ș.a., ale căror texte s-au pierdut fără urmă. Singura

piesă ce ni s-a păstrat, în care nu este exclus să existe și intervenția lui Ben Jonson¹, dar care oricum i-a stabilit un loc notoriu în dezvoltarea pre-shakespeareiană este *The Spanish Tragedy, or Hieronimo is mad again* (Tragedia spaniolă sau Hieronimo din nou nebun). Datează din anul 1590.

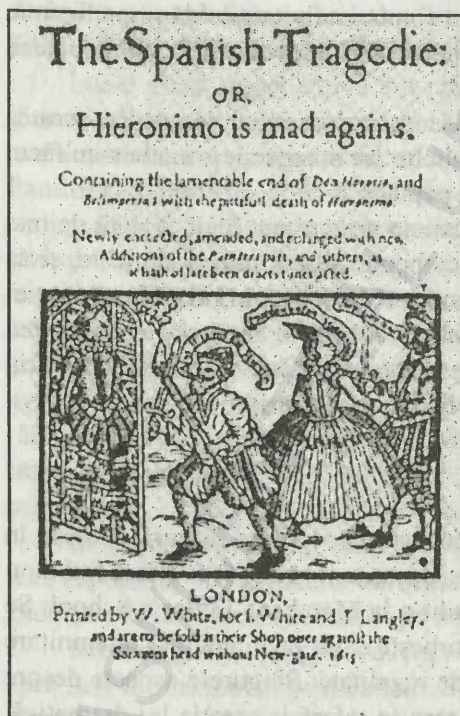
*Mr. Iust. acquaintance wth Kyd Marlowe, wth upon his learning I have
fired my lo. utt^{er}ance for it never knewe his power, but a ... for
for place & for never told me I endowd his name or ... in his ...
of ... conditions, nor ... in ... of ...
... ...*

Fragment dintr-o scrisoare a lui Thomas Kyd privind colaborarea lui cu Marlowe.
British Museum, mss. 6849.

Poetul resimte intens influența lui Seneca, însă nu atât în ce privește subiectele, compoziția, regulile tragice, marile mesaje morale, cât procedeele de a aduce pe scenă situații tari, capabile să zguduie, să propage teroare în cuete.

Subiectul nu are adevăr istoric. Probabil, unele elemente au fost luate din povestirile timpului; altele au ieșit din fantezia scriitorului. Aproape nimic din desfășurările acțiunii nu pare verosimil; trebuie să recunoaștem totuși că anume moravuri și colorituri spaniole sunt redade cu putere și vivacitate.

Subiectul se desfășoară pe mai multe planuri, cu mari încărcături de personaje, episoade și situații. Horatio, fiul mareșalului Hieronimo, este tânăr, viteaz, frumos, capabil de sentimente înalte, nădejde a părintelui său și a țării. Cade răpus de trădarea pusă la cale de Balthazar, prinț de Portugalia, și de Lorenzo, fiul perfid al ducelui de Castilia, într-o clipă în care schimba jurăminte de dragoste cu Bellimperia, fiica acestuia. Din această clipă începe procesul răzbunării. Hieronimo și Bellimperia nu-și vor mai îngădui nici un răgaz până nu vor



Coperta la *The Spanish Tragedie* de Kyd, ediția din 1615.

descoperi și pedepsi cum se cuvine pe asasini. Pentru a putea să-și urmărească scopul la adăpost de bănuielile celor din jur, bătrânul simulează nebunia. În același

¹ E vorba de interpolări ulterioare, într-o versiune pentru scenă.

timp însă trăiește și o nebunie aproape reală din durere. Bellimperia este constrânsă să accepte căsătoria cu Balthazar, ucigaș cu atât mai odios cu cât la curtea Spaniei fusese întâmpinat cu onoruri și prietenie. Hieronimo organizează ca la nuntă să se joace o tragedie¹. Planul lui de răzbunare e implacabil; va face în așa fel încât în loc de ficțiune tragedia să fie jucată cu adevărat. Aproape toate personajele își pierd viața, ucise de alții sau sinucigându-se.

În afară de aceste episoade sângeroase petrecute pe scenă, în fața spectatorilor, există și altele, în pregătirea acțiunii principale, despre care aflăm prin relatări indirecte. Bellimperia, înainte de a se fi îndrăgostit de Horatio, fusese logodnica lui Andrea, un nobil spaniol, ucis prin trădare în același război cu Portugalia. Umbra acestuia va apărea de câteva ori, cerând și insistând să obțină răzbunare împotriva lui Balthazar, autor și al răpunerii sale.

Totul se petrece pe plan și în atmosferă de melodramă. Momentele de tensiune emotivă, capabile să creeze și să propage stări de teroare, abundă. În prolog apare fantoma lui don Andrea, din gura căreia aflăm pe lângă circumstanțele în care s-a produs crima, înfricoșătoare descrieri ale infernului. Horatio este ucis de bandiți mascați, sub ochii iubitei, tocmai în clipa în care prima lor întâlnire nocturnă îi făcea mai fericiți ca oricând. Când bătrânii Hieronimo și Isabella descoperă trupul fiului lor străpuns de pumnale și atârnat spânzurat de ramura unui copac, disperarea lor e sfâșietoare. Răzbunarea ia formă de personaj alegoric, devenind prin aceasta și mai vie, mai sesizantă. Pedringano, un trădător, este spânzurat pe scenă, după ce mai întâi purtase un lung dialog cu călăul și implorase regelui iertare. Nebunia lui Hieronimo – confundându-se latura ei simulată cu cea reală – este înfățișată amplu, tulburător, cu alternări grotești, deconcertante, între stări de liniște înțeleaptă și stări absurde, halucinante². Când pentru aceste omoruri regele îl amenință cu pedeapsa cea mai aspră, Hieronimo, ca să nu fie în situația de a răspunde ceva, își sfâșie limba cu dinții; iar cu un cuțit, pe care îl ceruse ca să-și ascută pana, după ce l-a înfipt în ducele de Castilia, tatăl unuia dintre asasini, se înjunghie și pe el. Duhul lui don Andrea, rezumând întocmai ca într-un cor antic faptele petrecute, numără morții, împăcat acum că a curs sânge și că răzbunarea a fost dusă până la capăt.

Motivul răzbunării pe care Thomas Kyd l-a putut găsi în *Thyeste*, tragedia lui Seneca, apare aici depășit ca dezlănțuire și cruzime. Ni se lasă pe alocuri impresia că oroarea este cultivată mai mult pentru ea însăși decât pentru nevoile acțiunii. Aceasta e construită cu artificii și situații căutate. Are totuși meritul că se dispune în jurul unei teme unitare: răzbunarea. Personajele sunt privite și tratate superficial; nu ajungem până la trăsăturile lor profunde de caracter, dar le simțim tot timpul în mișcare, agitându-se într-un noian de pasiuni și sentimente. Destul de multe momente ori episoade par neverosimile; capătă totuși puterea de a se menține, devenind

1 *Soliman and Perseda*; piesă de teatru, putând să-și aibă individualitatea proprie.

2 Critica a făcut dese apropieri între Hieronimo și Hamlet, în ce privește nebunia simulată.

comunicabile, pentru că sunt redată patetic, cu susținere emoționantă. Hieronimo, înainte de a-și reteza limba cu dinții, răspunde astfel amenințării regale:

*Mă poți zdrobi sub cazne, tot așa
Cum l-a muncit acest netrebnic fiu
Pe fiul meu: dar nu mă vei sili
Să spun ce am jurat să țin în mine.
Eu nu mă tem de-amenințarea ta.
Acum că-s mulțumit de moartea lor
Și ușurat mă simt prin răzbunare,
Ia-mi limba-ntâi și inima apoi.¹*

Ni se dezvăluie o dublă emfază: una a intrigii complicate, oarecum confuze, alta a stilului declamator. În acesta din urmă, maniera euphuistică nu se mai dezvoltă în direcția imaginilor grațioase, de transparență vapoasă, ci dimpotrivă, în aceea a unor efecte de groază, cu mari și cutremurătoare tensiuni emoționale. Remarcăm de asemenea și exhibiții erudite, cu citate sau fraze întregi în latinește și cu nenumăratele recurgeri la mitologia clasică. Un exemplu: în descrierile despre infern cu care se deschide piesa, fantoma lui don Andrea amintește despre râul Ahéron, despre sumbrul luntraș Caron, despre cei trei judecători (Radamantes, Minos, Aeacus), despre mirmidonii lui Ahile, despre Furii, despre învârtirea veșnică a roatei lui Ixion, despre Pluto și Proserpina ș.a.

Piesa a fost primită cu entuziasm. Aceasta nu va împiedica însă ca abia după un sfert de veac de la prima ei reprezentare să aflăm că piesa părea căzută în uitare. Într-o primă versiune, rolul lui Hieronimo a fost interpretat de actorul Alleyn, reputat tragedian al timpului. De atunci a intrat în tradiție ca acest rol să fie folosit de actori drept piatră de încercare pentru talentul și meșteșugul lor tragic.

Kyd marchează în evoluția dramei engleze o etapă. E încărcat de spiritul lui Seneca, principalul său model, mai ales în ce privește aplecarea spre situații tari, spre cultivarea misterului, spre fapte zguduitoare. Dar alături de stăruirile sale în criterii și procedee clasicizante, dobândite prin formația lui umanistă, găsim la el și trăsături baroce, colorituri intense, localizări istorice ceva mai bine definite, toate acestea în acord cu gustul vremii, cu preferințele marcate ale marelui public. Printre autorii dramatici din epocă, Kyd se bucura de prestigiul unui deschizător de orizonturi, devenind un fel de *choragus* al acestora. Reprezintă, în teatrul Renașterii engleze, ceea ce a fost Lazare de Baïf în Franța.

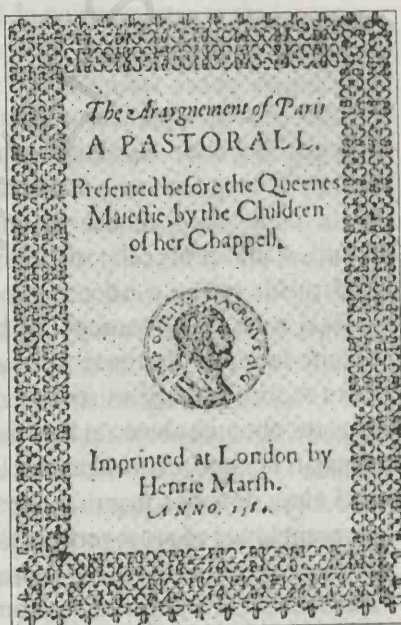
¹ Traducere de Dan Duțescu (Teatrul Renașterii Engleze, vol. I, E.L.U., Buc., 1964).

4. George Peele

Linia dată de Lyly a făcut școală. Printre adepții ei se numără și George Peele. Poetul s-a născut la Devonshire, în anul 1558; a murit tânăr, în 1596, scurtându-și viața prin felul lui de a fi boem și dezordonat. A făcut studii la Oxford. S-a îndreptat totuși spre actorie, urmând în aceasta și o vocație personală, și o ambianță a epocii. La Blackriars, unde era unul dintre coproprietarii teatrului, l-a cunoscut pe Shakespeare. S-a bucurat și de aprecierea curții regale; în cadrul acesteia primea adesea însărcinări de a compune și regiza spectacole. Raportând numărul pieselor sale la puținul timp cât a trăit, putem spune că avea creația facilă. Din aceste piese, multe au fost scrise pentru festivitățile ori delectările curții. Totuși, nu trebuie să pierdem din vedere că în masa lor de imitații, de pasișări la modă ori de procedee de convenție există și trăsături originale, denotând intuiție și inițiativă dramatică.

Poetul a început să se facă cunoscut prin *The Araygnement of Paris* (Condamnarea lui Paris), piesă de tinerețe, reprezentată întâia oară în 1584 în fața curții. Este o pastorală grațioasă, cu vervă și atmosferă, îmbrăcând în imagini mitologice omagii adresate reginei. În *The Love of King David and Fair Betsabe* (Dragostea regelui David și a frumoasei Betsabe), întâlnim un aspect diferit. Motivele sunt luate din *Biblie*. Subiectul dezvoltă două episoade, fără legătură vizibilă între ele, având în centrul lor personajele Betsabe și Absalon, luate din *Cartea a doua a lui Samuil*. Nu întâlnim însă nici o trăsătură mistică, nici o notă de miraculos creștin. În faptele descrise se pune accent pe realitatea lor umană; autorul împrumută din *Biblie*, așa cum Shakespeare peste câțiva vreme va împrumuta din cronicile Angliei. În *The Old Wives Tale*¹ avem de-a face cu o satiră îndreptată împotriva dramelor cu exagerări, de care epoca începea să facă abuz. Comedia împletește în mod ingenios, cu vioiciune, elemente umaniste luate din Apuleius și Ariosto cu altele desprinse din farsele populare.

Creația dramatică a lui Peele numără încă multe alte piese. Cităm: *The Famous Chronicle of King Edward I* (Celebra cronică a regelui Eduard I), *The Battle of Alcazar* (Bătălia de la Alcazar), *The Hunting of Cupid* (Vânătoarea



Coperta la *The Araygnement of Paris* de George Peele, ediția din 1584.

¹ Dan Duțescu, în traducere a dat titlul: *La gura sobei* (Teatrul Renașterii Engleze, vol. I, E.L.U., Buc., 1964).

lui Cupidon), *Polyhymnia*, *The Fall of Troy* (Căderea Troii), *The Honour of the Garter* (Ordinul Jartierei). Aceasta din urmă era de fapt un poem de felicitare pentru contele de Northumberland când acesta a primit ordinul jartierei. Toate, inclusiv cele amintite anterior, prezintă stângăcii de construcție. Caracterele, în genere, rămân la suprafață. Există pasaje în care poetul strălucește ca inteligență, vervă și fantezie; în altele însă pare mediocru, banal. Totuși, în ultimă instanță, această creație se impune. Peele mănuieste versul cu eleganță și abilitate. Izbutește adesea să compenseze lipsa de substanță ori de adevăr psihologic prin arta și bogăția formei; aceasta și atunci când folosește registre delicate, grațioase, ca și atunci când se ridică la accente de grandoare și putere. Mai putem recunoaște operei și un alt merit: poetul se adresează sentimentelor populare, în special celor patriotice, într-un ton mai viu și mai angajant decât la mulți dintre contemporanii săi.

5. Robert Greene

Cunoaștem viața acestui poet aproape până în amănuntele ei. Datorăm faptul mai cu seamă unor destăinuiuri autobiografice. Din scrierile de teatru, câteva s-au pierdut. Robert Greene s-a născut la Norwich, în anul 1558, provenind dintr-o familie modestă. A studiat mai întâi la St. John's College din Cambridge, apoi la Oxford. A întreprins călătorii în Franța, Italia și Spania, unde – după cum ne spune în mărturiile sale – „s-a deprins cu toate ticăloșiile”. Îndată după această perioadă s-a lăsat atras pe de-a-ntregul de boema timpului. Găsim la el trăsături ca acelea întâlnite la mulți din tinerii străluciți ai epocii elisabetane: pe de o parte interes pentru studiu, aspirații artistice, viziune enciclopedică, îndrăzneală de gândire; pe de altă parte, anumite alunecări în cinism și viață desfrânată, tovărășii compromițătoare, cufundări în viciu, extravagante și libertinaj, manifestări violente, multe din acestea parcă alese dinadins pentru a duce la situații fără ieșire, eventual la catastrofe. E interesant totuși că acest vertigiu nu l-a împiedicat de a se cunoaște pe sine. Într-un pamflet autobiografic, *A Groatsworth of Wit Bought with a Million of Repentance* (Un dram de minte, cumpărat cu un milion de pocăiri), care de altminteri conține atacuri la adresa tânărului Shakespeare, îndeamnă pe Lodge și Peele, prietenii lui, să renunțe la viciile de tavernă. În ce îl privește personal, a rămas mai departe egal cu el însuși. Și-a încheiat viața la vârsta de 34 de ani, aproape cerșetor, măcinat fizicește, zdruncinat moralmente, cu sufletul încărcat de remușcări și regrete.

Robert Greene începe să se afirme în literatură ca povestitor și pamfletar. Se va îndrepta și spre teatru, pare-se nu atât din vocație cât din nevoia de a câștiga mai repede, mai sigur, banii curenți de cheltuială. Deducem aceasta din faptul că în scrierile sale de teatru nu întâlnim o inspirație unitară, produsul unei concepții proprii și al unei gândiri limpezite, ci împrumuturi și pastişe din scriitori contemporani (în special Marlowe) ori reflexe și procedee din formulele dramatice mai vechi (miracole, moralități, interludii). Totuși, scriitorul are geniu. Dramele pe care le-a

scris contează. Există în ele, deopotrivă, accente de sinceritate poetică și zugrăviri de caractere; cu toată mulțimea lor de înșălări și convenții, acestea imprimă mișcare și realitate.

Reținem, în primul rând, o dramă de tip feeric: *Frier Bacon and Frier Bungay* (Călugărul Bacon și călugărul Bungay). Titlul exprimă imperfect conținutul. S-ar spune că autorul a urmărit aceasta cu dinadinsul, și pentru a produce surpriza asupra spectatorilor, și pentru a masca astfel împrumuturile făcute din autori și piese ale vremii. Subiectul combină elemente din povestiri populare, din *Faust* al lui Marlowe, din istoria națională și din stările de spirit contemporane, aducând pe scenă doi magicieni, Bacon și Bungay, care își joacă reciproc farse. Cel dintâi este inventatorul unei oglinzi magice în care cei ce o consultă pot vedea imaginea persoanei dorite. Dacă aceasta era o aluzie la călugărul franciscan Roger Bacon, mare învățat și filozof din Evul Mediu, sigur că autorul piesei s-a făcut vinovat de o impietate. În partea a doua a piesei, întocmită în spirit avântat și romanesc, cu trăsături de idilă și de comedie pastorală, prințul de Wales se îndrăgostește de Margareta, fiica unui pădurar din Freshingfield. Cere contelui de Lincoln, credinciosul lui, să-l ajute în a câștiga inima fetei. Dar între acesta și Margareta se înnoadă o dragoste adevărată, reciprocă. Prințul, furios, se gândește să-i pedepsească; revenindu-și, îi iartă și chiar le acceptă căsătoria. Situația seamănă cu cea din *Alexander and Campaspe*, piesa lui Lyly. Mai urmează un episod, inspirat – pare-se – din cunoscuta poveste medievală a tinerei Griselda. Conte de Lincoln, pentru a pune la încercare sentimentele iubitei sale, o anunță că din ordin regal trebuie să ia în căsătorie o doamnă spaniolă. Margareta, după ce a primit știrea cu resemnare, se pregătește să intre într-o mănăstire. Sfârșitul e fericit: contele, acum edificat, pocăit, revine și izbutește să-i recâștige dragostea.

Poetul nu ține întotdeauna măsura în ce privește folosirea de imagini mitologice. Știe totuși să compună versuri frumoase, să redea avântul și căldura tinereții, să pună în lumină calitățile sufletului și ale minții, să orchestreze jocurile iubirii incipiente, să exprime puritatea și prospețimea sentimentelor legitime, să redea aerul și coloritul câmpiei, să îndeplinească stări de suferință cu altele de bucurie, să certifice drepturi ale vieții.

Merită să menționăm și o altă dramă: *George-a'-Green, the Pinnar of Wakefield* (George-a'-Green, pândarul din Wakefield). Eroul, pândarul George-a'-Green, se devotază regelui său cu trup și suflet. Demască și înăbușă o conspirație împotriva acestuia, aducându-i pe adversari în situația de a se trăda ei înșiși. Este tânăr, loial, stăpân pe judecățile și mișcărilor sale. Își înfruntă dușmanii bărbătește, cu respect pentru lupta dreaptă și cu încredere în puterea adevărului. În dragoste, George-a'-Green se dovedește la fel de ferm și superior. Înțelege ca dragostea pe care i-o cere frumoasei Betris s-o și merite. De Robin Hood, haiducul intrat în legenda engleză, îl leagă afinități de simțire și năzuințe comune. Când regele vrea să-l înnoobileze, ca preț al serviciilor ce i le-a adus, George-a'-Green

cere monarhului să-l lase a trăi mai departe ca *yeoman*; a rămâne simplu om din popor, aceasta este pentru el mândria și demnitatea la care aspiră.

Piesa cuprinde situații oarecum asemănătoare cu cele întâlnite în dramele sociale ale lui Lope de Vega și Calderon. Apărându-se pe sine, eroul, un țaran, exprimă și atitudinea păturii din care face parte. Devotamentul față de rege se contopește în cugetul său cu sentimentul de patrie și cu acela al onoarei populare, protest împotriva privilegiilor și a truțiilor feudale. Toate acestea apar într-o împletire vie, sugestivă, de fapte din istoria națională, cu date și aspirații din viața societății contemporane. Opus contelui de Kendall care râvnește la coroana Angliei, exprimând amoralitatea, cinismul și apoi lașitatea impostorului, Woodroff, judecătorul din Wakefield, reprezintă cu poezie și demnitate autoritatea misiunii sale. Robin Hood, după ce un moment lăsase impresia că putea să devină robul dragostei sale, își regăsește luciditatea și siguranța de acțiune. Cât despre George-a'-Green, personajul principal, acesta e tratat în linii simple, hotărâte, conturând astfel direcția de viață și tăria morală a păturii țărănești din care făcea parte.

De la Lyly poetul împrumută note de strălucire afectată, prețioasă; de la Peele încerca să prindă secretul forme melodice, armonioase. Ca trăsătură proprie, menționăm implicarea de semnificații etice, cu anume adânciri ale caracterelor și cu scoaterea în evidență a laturii lor de umanitate.

6. Cristopher Marlowe

În grupul de precursori ai lui Shakespeare, Cristopher Marlowe reprezintă figura cea mai strălucită. Viața și opera lui se înlanțuiesc într-o strânsă corespondență. Una fără cealaltă ar rămâne fără de înțeles. Deslușim în acestea, deopotrivă, și epoca, încărcată de contradicții active, de alternări violente între virtute și viciu, precum și manifestarea unui temperament tumultuos, stăpânit de revolte, de ieșiri violente din matcă, de gesturi și situații răscolitoare.

În februarie 1564, în biserica St. George the Martyr din Canterbury, Christopher, fiul de curând născut al cizmarului John Marlowe, primea botezul. Ca primă instrucție, îl vom afla printre cei cincizeci de elevi de la King's School, colegiu întemeiat de regele Henric al VIII-lea. Și-a continuat studiile la Corpus Christi College din Cambridge, se crede sub protecția lui sir Roger Manwood, mare demnitar și stăpânul unei proprietăți din vecinătatea localității Canterbury. În 1584 obținea titlu de „Bachelor or Arts”. Cel de *magister artium* („Magister of Arts”) nu i-a fost decernat decât în 1587, la intervenția consiliului privat al reginei. Există supoziția că între anii 1584 și 1587 ar fi îndeplinit în străinătate un rol politic misterios, în serviciul secret al guvernului. Se crede că a frecventat seminarele iezuite de la Reims și Douai, recent înființate ca oficine de propagandă. De aici și o altă supoziție: aceea că s-ar fi aflat în serviciul Spaniei și al Inchiziției. Dar – repetăm – toate acestea sunt cu semne de întrebare.

Pe băncile universității, tânărul se afirmase ca o glorie și o mare promisiune a generației sale. Putem presupune că în jurul său mulți – rude, prieteni, protectori – ar fi dorit să-l vadă îndreptându-se spre o carieră notabilă, eventual ce ecleziastică. Dar Marlowe a ales scena. Despre șederea lui la Londra, după ce a obținut și a doua diplomă universitară, deținem informații sporadice. A locuit, ca și Shakespeare, în cartierul teatral Shoreditch, pe malul stâng al Tamisei. A jucat pe podiumul de la Curtain, unul din teatrele Londrei. Un accident, pe când interpreta pe scenă rolul unui desfrânat, îl va lăsa schiop. Părăsește profesiunea, nu însă și boema literaro-actoricească. Nu se știe din ce resurse trăia; veniturile literare nu puteau să-i asigure existența.

E o natură pasională, efervescentă, gata oricând să izbucnească. Într-o scrisoare a lui Thomas Kyd către John Puckering, în 1593, se găsesc în această privință referințe exacte. Într-un duel cu hangiul William Bradley și-a ucis adversarul. Are conflicte cu autoritățile polițienești; se produc împotriva lui recursuri în justiție. Atmosfera de culise și de tavernă îl atrage, îl stăpânește cu chemări irezistibile. E mediul ce convine psihologiei lui de revoltat. Își proclamă cu glas tare răzvrătirile împotriva bisericii, politicii, doctrinelor. Trecuse prin misterioasa „*School of Night*” patronată de sir Walter Raleigh, fost favorit al reginei. Era o școală de ateism și de magie, care își recruta adepții mai cu seamă din rândurile nobilimii. Neagă ideea trinității creștine; afirmă că *Geneza* este o erezie; contestă apostolilor – cu excepție pentru Pavel – orice aptitudine scriitoricească; în Moise vede un impostor, stăpânind masele de evrei ignoranți prin practici magice învățate de la egipteni. Consideră că el, Marlowe, dacă lucrul l-ar interesa, ar putea compune o evanghelie mai frumoasă decât cea scrisă de apostoli și ar putea să întemeieze o religie mai bună decât cele existente. Își proclamă incredulitatea, sfidând cu voință prejudecăți ale vremii, prezumții ale autorității, tendințe de intoleranță ale focurilor anglicane.

Și-a încheiat viața în mod tragic, în 1593, înainte de a fi împlinit vârsta de treizeci de ani. Mărturii din epocă – a căror veracitate nu este însă în totul confirmată – pretind că s-ar fi sfârșit în hanul de la Dreptford Strand, lovit de pumnalul unui oarecare Ingram Frisar, într-o mizerabilă situație de invertire și rivalitate amoroasă.

Predicatorii puritani l-au atacat numindu-l „ateu” și „nelegiuit”. Speculând asupra împrejurărilor aparte ale morții lui, au lăsat să se răspândească de circumstanță, cu avertismente speciale pentru autorii dramatici.

Adevărul asupra morții lui Marlowe continuă să preocupe pe cercetători¹. Unul din aceștia, profesorul american Calvin Hofmann, emite ipoteza că Marlowe nu ar fi murit în împrejurarea amintită, ci a intrat în clandestinitate, scriindu-și piesele sub numele de Shakespeare.

Prima lui operă dramatică poartă în totul pecetea temperamentului său vehement și îndrăzneț. Este vorba de *Tamburlaine the Great* (Marele Tamerlan),

1 J. Bakeless, *The Tragical Histor of Christopher Marlowe*, 2 vol., Cambridge, U.S.A., 1942.

tragedie în două părți, cu subiect istoric, în care însă adevărul faptelor va apărea puternic modificat prin exploziile de tinerețe ale poetului, cu imaginația lui exaltată.

Piesa își are sursa în scrierea *Viața lui Timur* a spaniolului Pedro Maxia, tradusă în englezește în 1571. Faptele se desfășoară într-o atmosferă grandioasă, cu sonorități și tensiuni înalte. Acțiunea se mișcă pe spații largi, variate: Persia, Scitia, Africa. Se aud bătăi de tobă și sunete de trompete, defilează trupe, puse apoi să-și măsoare puterile în aprige încleștări; se succed omoruri, ca într-o stranie și blestemată hecatombă; se rostesc discursuri grave, titanești, în ale căror rechizitorii se împletesc amenințări dintre cele mai dure cu figuri de stil și accente lirice.

Personajul principal este vestitul Timur Lenk (Tamerlan, Tambelan), întemeietor în secolul al XIV-lea al celui de-al doilea stat mongol, victoriosul din 1402 de la Ankara împotriva sultanului Baiazid I. A încetat din viață în vremea în care se crede că pregătea o mare expediție pentru cucerirea Chinei. Piesa ne înfățișează rând pe rând episoadele vieții și campaniile sale, de la invadarea Persiei până la moartea survenită în localitatea Otrar din hanatul Kokand. Tamerlan încarnează cruzimea; o folosea ca pe o metodă de guvernare, dându-i prin ea și voluptatea puterii. Pustiește totul, cu o satisfacție rece, necruțătoare. Ucide cu ușurință, ca într-un joc sau într-o întrecere stranie cu sine. Nu alege, nu are rețineri, nu se împiedică de vreun scrupul, vreo teamă, vreo judecată. Trimite la moarte, deopotrivă, copii, femei și bătrâni; pe unii îi înecă, pe alții îi chinuie până la ultima suflare și pe mulți îi trece direct prin ascuțișul sabiei. Suveranii făcuți prizonieri sunt închiși în cuști de animale și purtați astfel în cortegiile învingătorului; alteori tiranul îi înhamă la carul său și îi conduce personal, însoțind loviturile de bici cu glume batjocoritoare. Comandă să i se servească bunătați sub ochii lui Baiazid, prizonierul care în cușca unde e închis moare de foame; din când în când îi întinde cu cinism, în vârful spadei, câte o bucată de carne. Dă foc unui oraș întreg, transformându-l în torță aprinsă pentru funeraliile Zenocratei, captiva pe care o silise să-i devină soție. Scenele de acest gen se succed neîntrerupt, de-a lungul tuturor actelor. Văzând sângele vărsat din ordinele sale, Tamerlan râde; s-ar spune că nimic nu-i dă mai multă fericire, mai multă comunicare cu sine, ca fapta dură împinsă cu neșovăire până la punctele ei de paroxism. Are cruzimi care poartă o marcă de sfidare, de răutate rece; altele se înveșmântează în gesturi de generozitate perfidă. Înhamă la carul său pe regii din Siria și Trebizonda; după un drum, pentru ca aceștia să nu „obosească“, îi va înlocui cu cei din Anatolia și Ierusalim. Pentru a-și răsplăti soldații care îl ascultă orbește, le pune la dispoziție haremurile sultanilor ori ale demnitarilor înfrânți în luptă.

Marlowe a compus această dramă pe când era încă un adolescent. Recunoaștem în manifestarea lui porniri libertine și o voință de frondă, pe de o parte a unui temperament năvalnic, cu nestăpânirea în sânge, pe de altă parte a unui „scholar“ îndrăzneț, gata să-și afirme protestul atât împotriva dogmelor propriu-zise cât și împotriva spiritului general al concepției creștine. În intenția lui,

Tamerlan trebuia să încarneze o personalitate superioară, supraumană. De aici plăcerea de a-l așeza deasupra legii, a răspunderilor, a criteriilor morale obișnuite.

Autorul împrumută personajului și alte trăsături, inspirate oarecum din stilul și atmosfera colegiilor prin care trecuse. Dezvolta tirade în formă retorică, în care s-ar spune că aplică și anumite reguli de școală. Practică înfloriri stilistice, cu abundență de imagini din mitologiile greacă și latină. Față de Zenocrata, care sfâșiată de durere venise să-i ceară puțină clemență pentru tatăl ei, sultanul Egiptului, devine dintr-o dată liric și avântat; cu puțin înainte însă ordonase uciderea fecioarelor din Damasc care îi cereau azil.

Poetul a ținut să prezinte moartea personajului său într-o postură patetică, de dramatism intens. Tamerlan, egal cu sine însuși, bravează moartea. O disprețuiește, azvârlindu-i epitete crude. Apoi, strângându-și soldații în jurul lui, se arată acestora, cu solemnitate, ca pătruns de resemnare filozofică.

În prologul piesei, Marlowe anunță programatic că teatrul englez are de împlinit o datorie: să se ridice, deopotrivă, atât deasupra bufoneriilor de clovni și scenelor de bâlci cât și deasupra pretențiilor de rafinament, cu manierismul lor artificios. Critica se întreabă, dacă vrând să evite un exces, nu s-a apropiat de altul. Lirismul său abundă în accente declamatorii; sunt momente când prin repetare și insistență ajunge să comunice spectatorului un sentiment de monotonie. Dă impresia unui patos de suprafață, făcut mai mult din elocință decât din trăire profundă. I s-a obiectat că inventează situații neobișnuite, într-un fel sesizante, dar într-altul absurde, tulburând starea de sublim cu închipuiri zadarnice; că stăruie prea mult asupra unor evenimente exterioare, ca și cum emoția dramatică ar trebui să se sprijine în primul rând pe acestea; că personajele sunt construite energic, dar nu și cu pătrunderea psihologică necesară; că multe din situațiile descrise, fără frână și fără destulă motivare, ar putea să pară mai degrabă dezlănțuiri fatidice decât reflecții posibile ale vieții.

Opera, totuși, impune. Anunță un temperament vulcanic, stăpânit până la uluire, de beția poeziei.

Tendențele manifestate în această scriere de început vor reapăra, cu potențări duse până la limita lor de sus, în drama *The Jew of Malta* (Evreul din Malta).

Barrabas, eroul piesei, pe cât este de stăpânit de demonul îmbogățirii, pe atâtea reprezintă și o încarnare de ură. Nimic în lumea aceasta nu ar putea să-i strecoare în suflet puțină înțelegere ori blândețe. Otrăvește puțurile de apă; bolnavilor care își târăsc suferința pe lângă ziduri, în loc de asistență le dă lovituri de grație; a învățat medicina, dar nu se gândește să o pună în serviciul oamenilor, ci dimpotrivă, anunță că e fericit când „poate da de lucru groparilor din cimitire”; e satisfăcut când trimite oameni în închisoare, când pe alții îi împinge la sinucidere, când lasă pe lume orfani, când poate inventa o nouă cruzime, când constată că în jurul lui cresc desperările și se înmulțesc victimele. Mijlocește ca doi creștini, pretendenți la mâna fiicei sale, să se ucidă unul pe celălalt. Din deznădejde aceasta se gândește să intre în călugărie; pentru a o pedepsi, îi dă otravă și incendiază întreaga mănăstire.

Ucide pe călugărul care voia să-i salveze sufletul prin convertire. În toate aceste acțiuni e ajutat de sclavul Itamor, care ca și stăpânul său e un posedat și un profesionist al crimei. Nu se mulțumește de a ucide, pur și simplu; înainte de a lovi se complace în a strecura ori a răscoli în sufletul victimei sentimente contrarii, stări tulburi, chinuri morale, zvârcoliri atroce ale pasiunii. Trădează fără scrupule: pe cavalerii creștini turcilor; pe aceștia, cavalerilor. Dar în cele din urmă justiția immanentă își va spune cuvântul. Barrabas cade el însuși într-o cursă pe care o întinsese celorlalți. Se prăbușește în imensa căldare cu apă clocotită camuflată sub podeaua din sala de consiliu, pregătită pentru generalul musulman Selim și consilierii acestuia. Personajul, în această împrejurare, se dovedește mic, fricos, laș. Împlorează pentru sine, cu panică și disperare, ceea ce toată viața refuzase semenilor săi cu cinism și obstinație: „Săriți, ajutați-mă, creștini! Guvernatorul, nu ai nici o milă?”

Marlowe era ateu; nu putem admite, deci, că în zugrăvirea acestui personaj ar fi fost stăpânit de vreo considerație religioasă, de vreo judecată intolerantă; se poate însă să se fi supus unor prejudecăți ale epocii, făcând totodată anume concesii și publicului spectator, bucuros să i se măgulească aceste prejudecăți și să găsească pe scenă confirmarea lor. În realitate, principala explicație trebuie căutată în două direcții coroborate: una ținând de pornirea protestatară a poetului, în special împotriva spiritului de rapacitate întreținut de ascensiunea burgheziei, alta privind moravurile epocii, cu mulțimea ei de impulsuri și manifestări impetuoase, de soluții obținute prin violență, răzbunare și reacțiune imediată.

Shakespeare, în *Neguțătorul din Veneția* va relua în bună parte, atât tema cât și personajul din drama lui Marlowe. Între înțelesul uneia și al celeilalte există deosebiri substanțiale. Barrabas se cufundă în rău din plăcerea de a-l întreține; va rămâne până la sfârșit în perversiunea lui morală. Shylock, pus în fața unor situații peremptorii, va înțelege că trebuie să adere la regulile justiției și ale umanității.

Între aceste două drame, sub raport cronologic (1588), se așază *The Tragical History of Doctor Faustus* (Tragica istorie a doctorului Faust).

Marlowe se inspiră aici din cunoscuta legendă germană, despre care se crede că luase cunoștință din traducerea în limba engleză a unei cărți populare apărută cu puțin înainte (1587) la Frankfurt pe Main.

Totul e clădit pe o idee directoare: suprema fericire e să realizezi o zi de victorie deplină, în care să poți gusta toate deliciile posibile ale vieții. Piesa începe printr-o scenă de laborator. Doctorul Faust și-a însușit toată știința pământului, dar aceasta nu-l mulțumește; aspiră să dobândească puteri supranaturale, să devină magician și demiurg, întrucât numai acestea ar putea să-i pună în mână tainele, forțele și voluptățile lumii, să aibă și să cunoască totul în deplina lui voie și libertate:

*Tot ce visează între-ai lumii poli
Va fi-n puterea mea: pe împărați
I-ascultă-o țară-două: ei nu pot*



Scenă din *Doctor Faustus* de Marlowe. Frontispiciu la ediția din 1636.

*S-asmută vântul, norii să-i destrame;
Ci stăpânirea unui magician
E necuprinsă, – asemenea gândirii.
Nu-i vrăjitorul priceput un zeu?
Hai, Faust, creierii ți-i chinuiește
Și află cum s-ajungi un demiurg!*

I se înfățișează Mefistofel, slujitorul lui Lucifer. Încheie cu acesta un pact: pentru douăzeci și patru ani de putere în care nici o dorință sau închipuire a minții să nu-i fie refuzată, consimte să-și vândă sufletul. „De ce să nu fac ce vreau cu sufletul meu, din moment ce-mi aparține?” În continuare își argumentează: „Întrucât tot sunt un damnat fără nădejde de salvare, la ce mi-ar folosi să mă rețină gândul la cer și la dumnezeu?” Însoțit de Mefistofel străbate lumea, având proprietatea de a nu fi văzut de ceilalți. Procedează cu un suflet ca de copil, când bucurându-se cu uluire și exaltare de strălucire ce-i ies în cale, când întristându-se de nefericirile întâlnite. Își îngăduie orice, fără teamă ori reticențe. La Roma se amuză să tulbure ceremoniile de la curtea pontificală și să ia în derădere solemnitatea persoanei papale. În alte părți joacă farse curtenilor imperiali, bate călugări, recurge la practici

I Scena I, traducere de Leon Levițchi; în *Teatrul Renașterii engleze*, vol. I, E.L.U., Buc., 1964.

magice pe seama unor principii uluiți sau consternați de aceasta, se delectează cu diferite idei fanteziste ce-i trec prin minte, întârzie în taverne și în petreceri zgomotoase, își acordă din plin voluptățile simțurilor, se complăce în scene de beție, în toate acestea alternând inegal momente de pasiune a viciului cu momente de reculegere, de remușcare și parcă de reintrare în sine.

Dar timpul se scurge repede; sorocul pactului încheiat cu Lucifer și Mefistofel se apropie. Faust mai are de trăit un singur ceas. Ar vrea ca în acest ceas timpul să rămână pe loc, ca sferile cerești să se oprească din mișcarea lor, ca miezul nopții să nu mai sosească vreodată. Ar accepta ideea de a rămâne damnat oricâtă vreme, zeci și chiar sute de mii de ani, dar să știe că la capătul acestora îl va aștepta salvarea... E cuprins de remușcări; acestea îl împresoară sub formă de viziuni halucinante. Vede pe cer prelingându-se stropi de sânge din martiriul lui Isus Hristos. Simte că un strop din aceștia, unul singur, ar putea să-l răscumpere. Totul însă e zadarnic. Orologiul, implacabil, își scandează cele douăsprezece bătăi finale. Diavolii vin să-i ia sufletul. Cutremurat, încearcă să-i oprească, să-i intimideze. Ultima lui strigare rezumă în ea tot înțelesul legendei: „Sunt gata să-mi ard cărțile, Mefisto!”

Piesa poate fi privită și comentată sub unghiuri diferite. I se pot recunoaște și calități, și defecte. Pentru a realiza valoarea ei, se impune să ținem seama atât de unele cât și de celelalte.

În raport cu majoritatea repertoriului contemporan, această dramă venea dintr-o dată cu vizibilă superioritate de orizont și gândire. Pentru prima oară pe scena engleză apărea o dezbatere filozofică, de natură să marcheze conflictul dintre cunoașterea științifică și revelație. Era firesc, deci, ca spiritele curajoase ale vremii s-o înregistreze cu interes și satisfacție, în vreme ce tabăra puritană avea s-o întâmpine cu adversitate și intoleranță. Și până atunci asupra poetului planase o supoziție de ateism și impietate; acum însă această supoziție se transforma în acuzație propriu-zisă, urmată de otracizare morală. Nu era puțin lucru ca sub domnia necruțătoarei Elisabeta să se pună în discuție idei care fie și de departe puteau să pară contrarii ortodoxiei oficiale. Piesa impresionează prin bogăție și patetism, prin tonul susținut și prin freamătul acela uman, cuprinzând în el o scară largă de valori, de la nuanțe delicate de simțire până la răzvrătiri ale gândirii.

Piesa numără o seamă întreagă de trăsături asupra cărora o parte din critică s-a pronunțat cu reticențe: paradă de cunoștințe cu aluzii științifice; citate latinești excesive, introduse arbitrar, fără destulă sudură cu textul corespunzător; un aer de școală, contrastând cu pecetea îndrăzneță imprimată de temperamentul poetului; copieri brutale ale realității – de exemplu, pactul cu Mefistofel, încheiat în formă, cu meticulozitate, după reguli procedurale stricte, ca într-un tribunal civil – ca și o seamă întreagă de extravagante, unind în dorința lor de originalitate și accente de sfidare. De fapt, acestea nu-l caracterizează pe Marlowe decât în parte; trebuiesc privite mai degrabă ca izbucniri burlești și ca forme de erudiție prefăcută.

În *Edward the Second* (Eduard al II-lea) ne este înfățișată o pagină din cronica Angliei. Eduard este o natură slabă, influențabilă, în neputință de a-și ajunge

sieși. De îndată ce s-a urcat pe tron a chemat lângă el pe Piers Gaveston, favoritul pentru care va manifesta un sentiment bolnăvicios. Lasă ca în preajma lui să opereze în voie lingușitorii, intriganții și interesații. Destul de curând descoperă o conjurație împotriva lui a baronilor, conduși de către însuși Gaveston. Fără nici o judecată, acesta este întemnițat și apoi trimis la moarte. Locul lui de prim favorit va fi preluat fără întârziere de către Spenser. Când din voința lui Eduard regina Isabela este îndepărtată de pe tron, îi va lua apărarea un tânăr nobil, Mortimer, care îi va fi și amant. Lupta întreprinsă de acesta este aprigă și îndrăzneată. Înving, regele este silit să abdice; vor urma întemnițarea și uciderea lui. Mortimer, la rândul său, va avea o soartă oarecum asemănătoare, fiind executat de viitorul rege.

În această piesă, Marlowe face o dovadă în plus: nu este numai poetul în veșnică ebuliție, cu imaginația aprinsă de viziuni demonice și explozii lirice, ci apare și ca un constructor dramatic abil, stăpân pe mijloacele sale, cu simțul situațiilor și al personajelor.

Regăsim și aici fapte crude excesive, cu trăsăturile lor de impetuozitate și de neprevăzut. Reacțiile și sentimentele personajelor procedează prin salturi mari, intempestive, putând ca dintr-o clipă în alta să schimbe starea de intoleranță într-una de compasiune. Când regele revede pe Gaveston, favoritul său, e gata de fericire să-i dăruiască totul, să-i pună la dispoziție orice, să-i acorde demnități, să-i încredințeze cu emoție însăși persoana și simțirea sa cea mai intimă; dar e destul ca episcopul de Coventry să-l pună în fața unei ușoare amenințări pentru ca dintr-o dată să izbucnească în strigăte și insulte, să piardă orice măsură în gesturi și cuvinte. La brutalități răspunde îndată cu brutalități egale; oricărei crime îi urmează fără întârziere răzbunarea. Plutim într-o atmosferă de moravuri medievale, cu pasiuni dezlănțuite, cu trimiteri fără judecată la moarte, cu acte ducând vindicația până la fanatism și rătăcire. Recunoaștem în toate acestea stări de lucruri capabile să exprime și să caracterizeze aspecte din viața nobilimii engleze în Războiul celor două roze.

Totuși, spre deosebire de alte piese ale lui Marlowe, în aceasta din urmă, în fața valului de cruzimi la care suntem martori, resimțim mai puțin sentimentul de protest ori de repulsie. Explicația stă pe de o parte în aceea că sunt în joc adevăruri istorice, pe de altă parte în aceea că puterea și unitatea piesei sunt asigurate prin scene întocmite cu echilibru și siguranță psihologică. Nota eroică, aici, nu se mai revarsă peste zăgazuri; își găsește contraponderea în sentimentul de compasiune pe care, până la sfârșit, îl trezește în noi eroul, victimă a slăbiciunii lui, și a circumstanțelor, rămas singur în fața viciei, a oamenilor, a destinului. Scene ca aceea în care episcopul de Winchester este însărcinat să ceară lui Eduard să abdice în favoarea fiului său minor, ori în care Lightborn, Matrevis și Gurney îlucid din ordinul reginei în temniță, sunt zguduitoare, totodată mărețe. Regele s-a aflat întotdeauna sub influența altora; acum însă disperarea unită cu dorința de a-și păstra tronul îl fac pătrunzător, îi inspiră accente de maliție inteligentă și putere:

„Da, mi-ar plăcea să fac ceea ce vreau eu, nu ceea ce îmi ordonați, din păcate, cerul și pământul conspiră ca să devin neputincios, mizerabil. Iată, primiți-mi coroana! Să v-o dau? Nu, aceste mâini nu se vor mânji de o crimă atât de infamă. Acela dintre voi care îmi dorește mai mult sângele și care vrea să fie numit ucigașul unui rege, să vină el să mi-o smulgă! Ce! V-ați tulburat, vă este milă de mine? Dacă e așa, atunci chemați-i să vă ajute pe Isabela și pe necruțătorul Mortimer, ai căror ochi au devenit săbii și care mai degrabă pot să verse foc decât să pice lacrimi. Dar nu, opriți-vă! Decât să-i văd aici, iată, luați-o! (Le dă coroana.) Și acum, Dumnezeu de sus, dă-mi putere de a disprețui această strălucire trecătoare și ajută-mă să mă așez pentru totdeauna pe un tron din cer! Vino, moarte! Închide-mi ochii cu degetele tale; sau, dacă mă lași să trăiesc, atunci ajută-mă să mă uit pe mine însumi!...”

Eduard al II-lea se numără printre cele mai unitare și mai puternice cronici elisabetane. Shakespeare s-a inspirat din ea pentru *Richard al II-lea*. E încărcată de înțelesuri și implicații politice: problema regalității în cazul în care monarhul nu face față sarcinilor sale, fluctuațiile puterii și ale popularității, păstrarea demnității în fața uzurpării și a uzurpatorilor. S-au făcut apropieri între intențiile piesei și frământările din opinia publică engleză în legătură cu complotul Essex; sunt însă mai mult speculații decât certitudini. Astăzi, piesa e considerată drept cea mai matură creație a lui Marlowe.

În *The Massacre at Paris*, Marlowe s-a oprit asupra unui subiect contemporan: noaptea sfântului Bartolomeu. Piesa a rămas neterminată. Interesează figura ducelui de Guise, ca încarnând încă un supraom crud și amoral, eroul predilect al poetului.

Amintim, în sfârșit, *The Tragedie of Dido Queene of Carthage* (Tragedia Didonei, regina Cartaginei). Diferite păreri consideră că piesa ar fi fost scrisă în colaborare cu Shakespeare. Există pasaje care ar trăda stilul acestuia; se mai știe că Shakespeare îl prețuia mult pe Marlowe, pe care îl numea „un spirit superior”. Mai probabilă însă e colaborarea cu Thomas Nashe, talentat pamfletar și poet dramatic¹. Piesa conține prin remarcabile pasaje lirice. Cercetătorii întâmpină greutăți în a stabili din ce a constat contribuția colaboratorului; simțirea poetică a lui Marlowe e prezentă în fiecare pagină și în fiecare rând.

Rând pe rând, sub optica investigației și cercetării moderne, multe din vechile critici aduse lui Marlowe se elimină. Din cauza stilului metaforic s-ar putea să rămânem cu impresia că poetul împrumută tuturor personajelor sentimentele sale;

1 Thomas Nashe (1567–1601) a avut un sfârșit trist și prematur; din această cauză avem despre opera lui doar imagini fragmentare. A fost totuși o personalitate de seamă cu inițiative caracteristice în epoca elisabetană. Prin aproape toate scrierile sale a provocat polemici violente, cu răsunet: *Pierce Pennilesse, his Supplication to the Divell* (Petiția către Diavol a lui Petre-fără-un-ban), pamfletul *Christes trares over Jerusalem* (Lacrimile lui Cristos asupra Ierusalimului), romanul picaresc *The Unfortunate Traveller, or the Life of Jacke Wilton* (Călătorul nefericit, sau viața lui Jack Wilton) ș.a. A scris în colaborare cu Ben Jonson comedia *The Isle of Dogs* (Insula câinilor); textul s-a pierdut; se crede că din cauza acestei piese s-a refugiat la Great Yarmouth. În întregime, dintre scrierile sale dramatice, ni s-a păstrat doar o comedie: *Summer's Last Will and Testament* (Testamentul verii).

în realitate, eroii săi sunt individualități puternice. S-a spus că ar fi trebuit să acorde mai multă atenție construcției dramatice; totuși, în fiecare din piesele sale găsim o încercare de lărgire a cadrului scenic, cu resorturi proprii, tinzând spre structuri autonome. S-a afirmat că i-ar fi lipsit umorul, contrariu deci temperamentului englez și contemporanilor săi elisabetani. *Doctor Faustus* și *The Jew of Malta* desmint această impresie. S-a mai pretins că în creația sa nu ar exista nici un singur personaj feminin condus cu înțelegere și pătrundere psihologică; totuși, în *Edward the Second*, regina Isabela este un personaj evident negativ, dar perfect conturat.

În totul, Marlowe e un autor mare. Opera lui strălucește prin energie, patetism și putere pasională. I-a fost lui Shakespeare și înaintaș, și contemporan. În fața problemelor și orizonturilor de viață deschise de Renaștere, cei doi poeți și-au marcat spiritualitatea lor aparte. Shakespeare – vom vedea – manifesta încredere în ordinea și semnificațiile lumii, în restabilirea echilibrului moral, în funcționarea justiției imanente. Drumul parcurs de eroii săi era de la exterior înspre o interiorizare adâncă. La Marlowe, dimpotrivă, sensul tragic se desfășoară dinăuntru în afară. Inițial, eroii săi sunt plini de avântul reușitei individuale; antrenați în lupta vieții, sfârșesc în deznădejde și prăbușire.

Avântul poetului și forța lui temperamentală au dat scenei engleze impulsuri și direcții de seamă. Stimularea și chiar biciuirea, prin intervenții de îndrăzneală și intensitate, erau binevenite. Apariția lui a contribuit mult ca spiritul renescentist în teatrul elisabetan să-și capete nota lui de vitalism și încordare pasională. Spectatorii vremii erau mulțumiți când scena putea să le ofere nu atât fapte de verosimilitate strictă, cât impresii de grandoare, vibrări prelungi, stări de entuziasm ori de exaltare. Publicul englez, într-o epocă în care victoria asupra *Armadei* crea un sentiment de satisfacție și de încredere orgolioasă, aștepta ca scena lui națională să exprime viață, să polarizeze tumulturi, să redea mișcarea puterii și a bogăției, să pună în lumină glorii militare, să celebreze dimensiuni supraumane, să întindă până departe limitele posibilului, să creeze un climat de înălțimi, fie și prin ipostazieri sau asocieri exorbitante.

Cu rafinamentul lui artistic ca și cu criteriile lui erudite de „*scholar*“, poetul manifesta aversiune față de versificația sonoră, pe gustul facil al publicului mare. De aici o preocupare căreia i s-a dedicat constant, încă de la începuturile lui literare: aceea de a lucra și de a converti în așa fel versul alb, încât din șters și trunchiat cum părea până atunci – l-am mai întâlnit la *Gorboduc* – să-l facă viu, curgător, insuflându-i putere și demnitate. Literatura engleză îl recunoaște, efectiv, drept creatorul *blancvers*-ului.

7. Drama domestică

În repertoriul vremii se înscriu și așa-numitele drame domestice, cu subiecte luate din viața păturilor de mijloc. Între acestea, cea mai caracteristică, atât ca operă în sine cât și ca putere de reflectare a epocii, este o piesă al cărei autor a

rămăs necunoscut. Se numește *The Lamentable and True Tragedie of Mr. Arden of Feversham in Kent* (Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham în Kent). Prima publicare datează din 1592; piesa însă a fost scrisă cu patru decenii mai înainte (1550–51), având ca punct de plecare o crimă de răsunet, povestită de cronicarul Raphael Holinshed în scrierile sale.

Alice, soția lui Arden, se află sub stăpânirea lui Mosbie, pentru care a contractat o pasiune pe cât de ireductibilă pe atât de iresponsabilă. Arden este un burghez bogat, pătruns de câteva principii morale, în vreme ce în Mosbie totul este inferior și lipsit de criterii. Cei doi complici pun la cale asasinarea lui Arden, ea pentru a rămâne fără piedici lângă amantul său, el pentru a pune mâna pe averea celui dispărut. Într-adevăr, după mai multe peripecii în care se părea că victima e apărată de providență, crima este înfăptuită. Este însă repede descoperită, și vinovații sunt trimiși la moarte.

Ce interesează e felul cum pe canavaua unui fapt divers se țeș semnificații dramatice. Piesa plutește într-o atmosferă morală în care crima și adulterul sunt detestate. Nu ni se dau sfaturi; nicăieri, în nici un moment, nu simțim că autorul ar urmări o teză sau că ar vrea să ne insuflă un anume sentiment. Situația morală rezultă contextual, din desfășurarea evenimentelor și din felul cum în cuprinsul acestora oamenii apar cu însușirile sau defectele lor naturale.

Personajele au adevăr și autenticitate. Autorul, bun observator al vieții și parcă ascultând de un instinct dramatic sigur, se ferește să le pună contrastant în două tabere: personaje bune și personaje rele. Fiecare vine în mersul acțiunii cu partea sa de umbre și lumini. Arden respectă căminul și e pătruns de virtuțile familiale, dar față de alții mai mici decât el manifestă intenții spoliatoare și orgoliu de clasă. Îi spune lui Mosbie:

Așa să știi! N-ai dreptul să porți spadă!

Meșteșugarii sunt opriți de lege.

A ta e dalta, acul spaniol

Și fierul de călcat; spada-i a mea!

Într-adevăr, Arden pare bun, iertător, generos, dispus să uite ceea ce l-a contrariat și să schițeze gestul prieteniei chiar față de acela care l-a jignit profund. Ne întrebăm, totuși, dacă faptul pornea din superioritate morală sau ascundea în el încă o formă de orgoliu.

Mosbie e viclean, interesat, ros de invidie, lipsit de scrupule, incapabil de a iubi cu adevărat, un primitiv sufletește în care conștiința are totuși momente de zvâcnire și de luciditate.

1 Traducere de Leon Levițchi, în *Teatrul Renașterii Engleze*, vol. I, E.L.U., Buc., 1964.

Mă răzleşesc de oameni gânduri tulburi
Și veghea lor mă macină cumplit;
Răzmerița din cugetu-mi tomnatic
Silindu-mă să beau, m-a vlăguit
Și-acum mă biciuiește ca un crivăț
Ce-ngheață mugurii gingași de-april.
Ferice, ah, de omul ce prânzește
Tihnit, nebănuind, orice-ar mânca;
Și vai de cel ce, apăsător în cuget,
Se-nfruptă din a mesei bunătăți!

.....
De când m-am cățarat în pom spre creștet
Și-am căutat să-mi fac un cuib în nori,
Sălaşu-mi freamătă la orice boare
Și mă-ngrozesc gândind că pot cădea.
Dar încotro mă poartă ochii? Calea
Ce duce înspre tihna mult râvnită
În urma mea s-a-nchis. Merg, dar, 'nainte,
Să bat la a primejdiilor porți.¹

Același lucru se poate spune și despre Alice. Își trăiește pasiunea într-un mod irezistibil. Sub vraja care o stăpânește, nimic nu-i pare imposibil. Împinge la crimă cu premeditare și obstinație. Se umilește, îndură jigniri, disimulează cu meșteșug și perfidie; s-ar spune că în afară de pasiunea pentru Mosbie nu există nimic altceva care să-i determine judecata ori starea de suflet. Dar de îndată ce crima s-a produs resimte oroare față de ce a făcut. Moare recunoscându-și vinovăția și înțelegând că pentru crima ei trebuie să plătească. Personajul e viu, puternic, real; deține toate resorturile acțiunii, imprimându-i gradări și dezbateri.

Cu privire la paternitatea piesei, dezbaterile continuă. Critica, având în vedere nota ei susținută, adevărul psihologic și zugrăvirea de caractere, s-a întrebat dacă nu-i aparține lui Shakespeare². Știm cu certitudine că publicul contemporan a primit-o cu interes. Și înainte subiectele „umile“ își făceau drum în teatru; acum însă tratarea lor începea să capete mai multă consistență și, implicit, publicul să le recepteze cu interes sporit.

8. La capătul unei etape

Cele arătate până aici ne ajută să înțelegem că teatrul renascentist englez n-a apărut dintr-o dată, prin influențări, imitații sau simple intuiții spontane asupra epocii, ci printr-un proces îndelung, complex, cu integrări succesive, cu prospecțiuni variate

¹ Ibidem.

² Sir Sidney Lee, important biograf al lui Shakespeare, îndepărtează total această ipoteză.

în realitățile vremii, cu experiențe hrănite din diferite direcții ale culturii, cu încercări de sinteze, cu contribuție activă din partea publicului spectator și, mai ales, cu pleiade de scriitori pătrunși și interesați de semnele înnoitoare ale epocii.

În această epocă, mișcarea de teatru este vastă. Cuprindea și interesa toate straturile populației. Londra era locul unde se concentrau principalele ei manifestări; de aici, prin trupe ambulante sau prin companii de teatru cu caracter mai stabil, iradia și în alte puncte ale țării. Se părea că totul venea în favoarea teatrului; în realitate însă existau încă piedici și nesiguranțe, rezerve și prejudecăți. Oficialitatea, în genere, părea mai împăcată cu ideea teatrului totuși nu îi dădea încă un sprijin continuu și unitar. Din sferele puritane continuau să se propage rechizitorii și anateme. În aceste reprobări puritane, actorii și autorii erau puși alături de papiști, histrioni și vrăjitori. Câteodată, spectatorii se lăsau influențați de aceste judecăți. Pe scenă, pentru jocul lor, actorii erau aplaudați; în societate, mulți îi priveau cu îndoială și reticență.

Publicul, în raport cu cel din trecut, era în vădit progres. Totuși, în educația lui artistică găsim încă trăsături tulburi, rudimentare. Ținea ca pe scenă să vadă acțiune și mișcare; dorea să fie zguduit prin râs sau prin stări de groază. Îi plăceau jocurile de pantomimă, scenele burlești de clovni, exuberanțele dezordonate, precipitățile aducătoare de senzații tari sau de efecte neașteptate. Accepta cu ușurință sărăcia decorului, declamația emfatică, trecerile brutale de la situații vesele la altele patetice.

În ce privește calitatea artistică a pieselor, pașii făcuți sunt importanți, nu însă și decisivi. Autorii amintiți până aici au merite remarcabile; despre nici unul, totuși, nu se poate spune că venise în teatru cu o cristalizare. Se așteptau încă puneri la punct, treceri la esențe. Îmbinarea tragicului și comicului în același context reprezenta un câștig promițător; tot așa, asocierea de situații realiste cu produse ale imaginației. Este evidentă efortul de a se ieși din vechiul rigorism moral; nu îndoctinări, ci fapte de viață.

Cercul s-a lărgit; aproape că nu există chestiune morală, neliniște, act de curaj ori inițiativă de gândire cu un ecou sau altul în epocă, pe care inspirația poezilor să nu și le asocieze. Uneori întretăierea cu scene bufe devenea excesivă, împingând spre bruscări și artificii; durata pieselor întrecea adesea capacitatea de răbdare a publicului; adesea scena era solicitată peste măsură de situații și evenimente crude, fără suficientă motivare psihologică: iată direcții în care trebuiau să se aducă perfecționări.

Acest teatru curând va căpăta putere, profunzime, largi implicări umane, noi perspective artistice. Faptul se leagă de apariția și creația lui Shakespeare.

CAPITOLUL IV

TEATRUL ENGLEZ AL RENĂȘTERII (IV)

SHAKESPEARE

1. Viața. Omul în general

Studiul asupra lui Shakespeare numără până acum secole de investigații, o mare tradiție exegetică și generații întregi de cercetători. Procesul continuă, fără să dea semne de epuizare. Nu am avea dreptul să spunem că viața lui este pe deplin cunoscută; în cuprinsul ei există aspecte și evenimente ce ar putea încă să pară enigmatice. Oricum, ce e sigur e că poetul trebuie văzut și înțeles sub două unghiuri coroborate: ca geniu, apariție unică depășind măsura obișnuită a puterilor omenești, și ca o chintesență a epocii sale, culminație necesară într-un proces istoric și moral, cu premise largi și cu un lanț complex de trepte pregătitoare.

William, viitorul poet, s-a născut la Stratford-on-Avon¹, în ziua de 23 aprilie 1564. Era al trei fiu al lui John Shakespeare, mănășar, om cu oarecare stare materială, ridicată în 1565 la funcția de *alderman*, magistratură notabilă în gospodăria municipală, investit cu blazon și deviza „*Non sanz droict*”².

Începând din 1571, tânărul urmează cursurile colegiului de localitate („*grammar school*”), școală cu oarecare tradiție, întemeiată în Evul Mediu de Eduard al VII-lea. Deprinde să scrie cu caracterele „engleze vechi”, asemănătoare alfabetului gotic. Shakespeare le va rămâne credincios toată viața, cu toată că scrierea italiană făcea progrese, cucerind mediile cultivate și elegante. De altminteri,

1 Numele localității cuprinde, simbolic, trei vocabule indicând cele trei popoare care împreună cu normanzii au luat parte la constituirea poporului englez: *strata* latină, *ford*-ul anglo-saxon și *avon*-ul celtic. Se afirmă că Shakespeare ar fi avut și sânge celtic (poate și danez), explicând oarecum imaginația lui scăpărătoare. Vezi Edgar I. Fripp, *Shakespeare, man and artist*, 2 vol., London, Oxford, 1964.

2 Se accentuează că poetul includea în conștiința superiorității sale și un sentiment al nobilității, atât pe linie maternă (descendența din vechea familie Arden) cât și ca urmare a blazonului patern. Vezi C. I. Sisson, studiul *The Writer and His Work*, London, 1964.

în toată manifestarea sa artistică, chiar în plină glorie și activitate, Shakespeare va păstra o anume notă provincială, semn de afecțiune pentru anii săi de formație. În atmosfera colegiului stăruiau unele trăsături umaniste; se presupune că elementele de greacă și latină predate aici erau în măsură, cel puțin pentru elevii receptivi, să prilejuiască începuturi de familiarizare cu scrierile unor autori clasici ca Plaut, Terențiu, Cicero, Seneca, Vergiliu, Ovidiu, Horațiu ș.a.¹

E posibil ca această bază de instrucție să-i fi trezit viitorului poet și interesul pentru alte literaturi, în speță cea italiană, cea franceză și cea spaniolă.²

În 1582, înainte de a fi împlinit nouăsprezece ani, tânărul se căsătorește cu Anna Hathaway. Aceasta, cu opt ani mai vârstnică decât el, era fiica unui fermier din vecinătate. Nu putem ști cu precizie dacă această căsătorie s-a făcut din dragoste, din avânturi necugetate ale adolescenței, din datoria de a legaliza o legătură vinovată sau din nevoia de a ieși din anume impasuri financiare ce începuseră să se ivească în familia tânărului. E sigur că menajul nu a fost fericit; totuși din el s-au născut trei copii și a durat până la capăt.

Cu privire la confesiunea religioasă există supoziții, nu și certitudini. E posibil ca tatăl să fi fost romano-catolic; mama, de asemenea. Despre Shakespeare se presupune că ar fi avut sentimente calvine. Există impresia că într-o seamă de eroi și eroine din operele sale (Horatio, Kent, Imogena, Marina, Perdita, Cordelia) ar fi pus trăsături puritane.³

Către sfârșitul anului 1586, Shakespeare părăsește localitatea natală și pleacă singur la Londra. A fost o plecare sau o fugă? Faptul continuă să fie temă de speculații. E oare adevărat că făcând braconaj pe domeniile din apropiere ale lui sir Thomas Lucy s-a văzut pasibil de amendă și închisoare? S-ar putea oare ca gestul să fi pornit dintr-un act de disperare în viața lui intimă? Socotim că acestea sunt doar supoziții anecdotice. Realitatea e probabil de un ordin mai esențial. Shakespeare a plecat pentru că trebuia să plece. Îi trebuia un spațiu mai larg decât cel pe care îl găsea la Stratford. Pulsa în el o energie tăcută care îi cerea să privească mai departe, să se caute cu hotărâre pe el însuși, să încerce marea aventură a vieții.⁴

Se crede că a parcurs drumul de la Stratford la Londra pe jos, trecând prin Oxford și High Wycombe. În capitală, până și-a găsit prieteni printre actori și oameni de teatru, și-a câștigat existența singur, în mod anodin. Un timp, se spune, ar fi lucrat în imprimeria lui Vautrillon. Pe urmă s-ar fi angajat ca practicant într-un birou de avocatură. Dintr-o comunicare a lui sir William D'Avenant către actorul

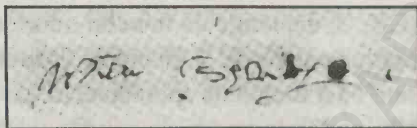
1 Se dau două nume de dascăli pe care i-ar fi avut tânărul Shakespeare în acești ani de școlaritate. Alexander Aspinall (devenit în operă prototipul lui Holofernes din *Love's Labours Lost*) și umanistul Walter Roche. Vezi Fripp, *op. cit.*

2 Se presupune că tânărul William ar fi lucrat ca practicant, timp de trei ani, în biroul „attorney”-ului local; de aici ar decurge, în formația lui, acel simț sigur al procedurilor judiciare, de care va face dovadă mai târziu în *Measures for Measures* și *The Merchant of Venice*. Vezi Fripp., *op. cit.*

3 Fripp, *op. cit.*

4 Fripp afirmă că Shakespeare a venit la Londra cu trupa contelui de Leicester.

Betterton aflăm că ar fi început să se apropie de teatru mai întâi printr-o activitate lătrualnică, organizând serviciul de băieți ce păzeau caii seniorilor veniți la reprezentații. Dar și acestea sunt tot supoziții. Ce este cert, e că în teatru Shakespeare a pătruns repede.



Îscălitura lui Shakespeare.

A început prin diferite corvezi: băiat de serviciu, sufleur, figurant, actor în roluri secundare. Pe urmă, până a trece la creația proprie și până a izbuti s-o impună, a trebuit să se ocupe de operele altora, refăcându-le, adaptându-le pentru nevoile reprezentațiilor curente, fie tăind scene și roluri pentru care trupa nu avea personalul necesar ori recuzita de rigoare, fie adăugând altele, fie combinând din mai multe piese una singură. Reținem că în 1589, deci numai trei ani de la sosirea lui la Londra, Shakespeare figurează printre coproprietarii teatrului de la Blackfriars. Un an mai târziu devine chiar directorul literar al acestui teatru, având ca principal colaborator pe Richard Burbage, stratfordian și el, pe atunci marele tragician al scenei engleze. Presupunem că această ascensiune s-ar fi datorat aptitudinilor lui de actor și dramaturg, ambele revelate încă de la început, ca și trăsăturilor lui ca om, în special acea bunătațe prietenească și loială ori acel spirit generos de colegialitate în preajma cărora se crea un climat plăcut de încredere și prietenie.

Timp de aproape un sfert de veac, cât a durat cariera lui artistică, Shakespeare s-a manifestat pe mai multe scene londoneze. Însă acelea de care s-a legat mai mult, pe care timp de două decenii le-a întreținut cu repertoriul său, sunt cele de la Blackfriars și Globe. Ca actor, din 1604 a încetat de a mai apărea pe scenă; sufletește însă avea să rămână și mai departe credincios meseriei. Începe să aibă glorie. O dată cu aceasta a venit și o stare materială mai bună. Documente ale vremii atestă că încă din 1504 aparținea celei mai importante trupe de actori: aceea care succesiv avusese ca patroni pe contele de Leicester, pe lordul Strange, devenit conte de Derby, pe Henry Carey, promovat mai târziu lord Hundson, pe fiul acestuia devenit lord șambelan, acela care în 1603, la urcarea pe tron a regelui Iacob I, avea să primească din partea acestuia scrisorile patente pentru cel mai răspicat privilegiu pronunțat până atunci în materie de teatru¹. Împarte cu colegii săi de breaslă fericirile și mizeriile vieții de actor. Își urmează trupa în turneele din țară, înfruntând cu bunăvoință greutățile drumului și înnoptările în hanuri sau sub cerul liber. Rămâne egal cu sine însuși, cu aceeași notă de bunăvoință și simplitate camaradescă, și atunci când este primit la curtea regală sau se simte înconjurat cu admirație de mediul aristocratic, ca și atunci când joacă în fața publicului de rând. Are momente, într-adevăr, când i se pare că soarta lui a fost aspră. Într-un sonet

1 „... (privilegiul) de liberă folosință și de liber exercițiu în arta și profesiunea de a reprezenta comedii, tragedii, istorii, interludii, moralități, pastorale, piese de teatru și altele asemănătoare pe care au învățat în consecință să le monteze sau să le pună în studiu pentru desfătarea atât a iubiților noștri supuși, cât și pentru plăcerea noastră și pentru alungarea de griji, când vom găsi de cuviință să le vedem după pofta inimii noastre“ (după sir Sidney Lee, în *Shakespeare, viața și opera*).

(CX, 2) deplânge că în ochii unora apare cu roluri ca de arlechin, trebuind să-și câștige pâinea de la un public doritor mai degrabă de lucruri vulgare. Dar acestea sunt doar momente sporadice. În fond, Shakespeare continuă să rămână prietenos, plin de înțelegere și de solicitudine față de mulți, chiar sub loviturile nedrepte, sarcastice și violente ale unora din colegii lui invidioși, tineri sau vârstnici. Se cunosc, mai cu seamă, invectivele lui Robert Greene, universitarul suspicios și irascibil, iritat de succesele „provincialului”. Shakespeare este arătat drept „un corb care se împodobește cu penele altuia”; i se spune (parafrazându-se un vers celebru din *Henric al VI-lea*) că „ascunde o inimă de tigru sub o piele de histriion”. Nu există dovezi că poetul ar fi ținut să răspundă acestor intrigi și delațiuni. Se știe însă că opinia publică primea aceste izbucniri cu răceală. Henry Chettle, editorul pamfletului, regretă că l-a publicat. Desprindem din declarațiile sale: „...Shakespeare strălucește prin civilizația manierelor sale”; „...este cunoscut prin noblețea lui și îl admirăm pentru grația scrierilor sale”.

Asupra vieții lui personale, în anii petrecuți la Londra, se încrucișează supoziții și controverse. Nu putem presupune că s-a deosebit în total de stilul și moravurile acelora în mijlocul cărora trăia și pentru care nutrea în sufletul său principala afecțiune. O detașare completă de mediul boem al actorilor i-ar fi atras rezerva acestora și, în plus, i-ar fi luat puțința de a cunoaște situații și aspecte ale lumii contemporane care aveau să-i fie utile în multe din dramele și comediile sale. Tot așa, o asemenea detașare l-ar fi lipsit de marile lui prietenii cu actorii, în rândul cărora posteritatea înseamnă nume ca acelea ale lui Richard Burbage, John Hemmingses, Henry Condell, Augustin Philips, William Kempe, Ben Jonson ș.a. Totuși, o deosebire există. Shakespeare întotdeauna și-a păstrat și virtuțile burgheze. Revenea cel puțin o dată pe an la Stratford, punând ordine în treburile familiei și refăcându-i atât bunăstarea materială cât și prestigiul social. Unele sonete ni-l arată preocupat, câteodată chiar cu izbucniri penibile, de legătura sentimentală cu Mary Fitton, femeie necredincioasă, lipsită deopotrivă și de frumusețe fizică și de calitate sufletească. Rămâne însă de văzut dacă acest izbucniri nu aveau în ele și o parte de dramatizare lirică și poate chiar de exagerare, ținând fie de moda timpului, fie de impetuozitățile tinereții, fie de unele afectări poetice. S-a bucurat de protecția și prietenia contelui de Southampton pe care îl celebrează în sonete pentru inteligența, generozitatea și noblețea lui de spirit. Această prietenie, ca și altele asemănătoare în sferele aristocratice, nu i-a modificat caracterul. Toată viața, ca fel de a fi, Shakespeare a rămas egal cu el însuși: simplu, modest, loial, drept și consecvent, un cuget deschis și comunicativ, capabil de înfrorările inefabile ale poeziei și totodată admirabil gospodar, înzestrat cu virtuți obișnuite de ordine și de realism robust. Avea să rămână până la sfârșit „dulcele maestru Shakespeare”, așa cum l-a caracterizat Chettle într-o piesă mai veche, scrisă în 1602. Pope are în parte dreptate când spune: „și-a luat zborul pentru câștig, nu pentru glorie; devenea nemuritor fără să-și dea seama de aceasta”. Comemorându-l, Ben Jonson aduce precizarea: „pe om îl iubeam; îi cinstesc memoria până la adorație, mai mult decât pe-a oricărui altul; era într-adevăr un om onest, o faptură francă și

deschisă". Iar John Aubrey, anticarul de la Oxford care a strâns cu pietate tot ce putea să fie un indiciu pentru amintirea poetului, îl caracterizează lapidar: „un foarte bun partener de lucru, pe cât de viu și de plăcut ca om, pe atât de egal ca spirit“.

În anul 1611, în mod neașteptat, Shakespeare, părăsește Londra pentru a reveni în căminul său și în localitatea natală. Faptul a surprins; astăzi încă, acest episod continuă să preocupe istoria literară. Poetul se află în plină glorie, în plină prosperitate materială și, deopotrivă, în plină putere de creație. Nu împlinise încă vârsta de cincizeci de ani; nimic – cel puțin aparent – nu-l puna în conflict cu viața lui de până atunci. De ce atunci o hotărâre atât de radicală? Același John Aubrey, pe care îl putem număra printre primii săi biografi, vine cu o explicație ce ni se pare simplistă: „...și-a petrecut ultima parte a vieții așa cum și-ar dori-o toți oamenii cumsecade, în bunăstare materială, cu liniște, înconjurat de prieteni...“. Contează poate și faptul că între timp se dezlănțuise o nouă recrudescență puritană. Avem totuși convingerea că hotărârea poetului nu trebuie legată numaidecât de împrejurări exterioare, întrucât erau în joc, mai ales fibre din intimitatea lui sufletească și morală, în genere greu de caracterizat. Se simțea oare cu misiunea încheiată? A ținut, anume, ca înainte de începerea decepțiilor și de ivirea vreunei eclipse să-și aleagă singur momentul ieșirii din arenă? Se simțea vinovat moralmente față de familia sa și se gândea astfel că trebuie să răscumpere această vină? Ne oprim asupra unora din aceste supoziții doar în măsura în care ni le-ar sugera însuși poetul, prin ultima piesă scrisă în întregime de el: *Furtuna*. Apar aici înțelesuri ca dintr-o profesiune de credință și ca dintr-un testament spiritual. În scena finală, Prospero abdică de la puterea magică tocmai în momentul când se dovedea mai suveran ca oricând peste insula în care adusese ordine și pacificare. Gestul acesta, al unui prinț inteligent care prin studiu ajunsese să pătrundă și să aducă sub ascultarea sa elementele naturii, care împlinise în insulă o misiune de regenerare și care acum își frângea singur bagheta, gestul acesta, cu măreția lui simplă, cu nota lui senină de reconciliație morală, poate că seamănă cu acela al poetului nostru, poate că dezvăluie o judecată și o voință asemănătoare. De fapt, și mai înainte, în *Macbeth*, poetul pusese în gura personajului principal o idee care îi era scumpă: adevărata comoară a vârstei mature este să simți în jurul tău „venerația copiilor și afecțiunea prietenilor“.

Ultimii săi ani de viață, petrecuți la Stratford, au fost ani de retragere liniștită și studioasă. Mai mulți biografi susțin că legătura cu teatrul nu a fost total întreruptă; poetul ar fi continuat să scrie, într-adevăr nu singur, ci în colaborare cu John Fletcher (piesele *King Henry VIII*, *The Two Noble Kinsmen*, *Cardenio*) și cu Anthony Munday (*The Play of Sir Thomas More*, dramă interzisă de cenzură)¹. Faptul rămâne încă în discuție. Dar există din această epocă și dovezi certe. Shakespeare primește vizite ale actorilor de la Londra, bucurându-se de ele. Continuă să dețină

¹ Asupra acestei piese cercetătorii emit și ipoteza că ea ar fi fost scrisă într-o perioadă de început, înainte ca Shakespeare să se fi definit ca autor propriu-zis. În manuscrisul găsit la *British Museum*, în cartioanele cenzorului Edmund Tilney, se află 148 versuri – pasajul în care Thomas salvează prin elocința lui viața unor francezi și flamanzi învinovați de a fi mărit prețul alimentelor – scrise de mâna lui Shakespeare. Coautori, în afară de Munday, ar mai fi fost alți doi: Thomas Dekker și Thomas Heywood.

și să supravegheze cota sa de participație la teatrele Globe și Blackfriars. În 1613, când un incendiu izbucnit pe scenă distruge teatrul Globe, va contribui cu o sumă importantă pentru reclădire. În același timp este atent la tot ce se întâmplă în familia lui, preocupându-se să-i asigure acesteia liniște și belșug. Populația din Stratford îl respectă. Se interesează de gospodărirea orașelului, dovedind și în treburile publice un spirit la fel de metodic și de juridic ca în administrarea patrimoniilor personale.

Încetează din viață la 23 aprilie 1616, în ziua când împlinea vârsta de 52 de ani. Este înmormântat în cavoul bisericii parohiale din Stratford. Mereu – și curând după moartea lui, și după aceea cu prilejul diferitelor comemorări – s-a cerut ca osemintele poetului să fie aduse la Westminster, în acest Panteon național, alături de acelea ale lui Chaucer, Spenser și Beaumont. Dacă totuși ne gândim la reflecțiile lui Hamlet în vreme ce groparii glumeau pe seama oaselor lui Yorick, și dacă totodată ținem seama și de sensul cuprins în inscripția gravată pe lespede mormântului¹, putem înțelege că voința lui Shakespeare a fost de a se odihni pentru vecie sub piatra de la Stratford.

2. Actorul. Omul de teatru

În toată dezvoltarea sa, ca om și ca poet, Shakespeare păstrează o puternică trăsătură actoricească. Avem de-a face aici cu un proces de adâncime; a început cu imagini de neuitat din copilărie, a crescut neîntrerupt în anii de adolescență și de tinerețe, s-a afirmat cu hotărâre în toate manifestările vârstei mature, toate acestea pentru ca în sinteza vieții sale să capete expresii și semnificații unice.

Între anii 1568 și 1584, John Shakespeare, tatăl poetului, în calitatea lui de *bailiff* (staroste al târgului, primar), a avut dese prilejuri ca în numele concetățenilor lui din Stratford să adreseze cuvinte de bun venit trupelor de actori care în turneele lor prin țară se abăteau și în această localitate. E vorba nu doar de formații întâmplătoare, ci și de trupe patronate de nume notorii – contele de Leicester, contele de Warwick, lordul Strange, contesa de Essex, contele de Derby, lordul Chandos, contele de Oxford ș.a. Putem fi siguri că tânărul Will urmărirea reprezentațiile acestor trupe cu ochii mari, cutremurat de emoție și de mirajul momentului. Mai putem presupune că Will a fost de față, luat de tatăl său, și la strălucitele serbări de la Kenilworth, organizate de contele de Leicester în onoarea reginei. Amintiri și impresii de la aceste serbări, sublimite și transfigurate prin trecerea anilor, vor fi folosite de poet mai târziu, în *Visul unei nopți de vară*.²

¹ Inscripția, în traducere: „Bunule prieten, pentru numele lui Dumnezeu / nu încerca să răscolești țărâna închisă aici; / binecuvântat să fie acela care va cruța această piatră / și blestemat acela care va pune mâna pe oasele mele!”

² Fripp, în lucrarea citată, susține că aceste spectacole locale au avut o influență deosebită asupra tânărului William. I-au stimulat imaginația; cu deosebire l-ar fi impresionat dramele medievale, de la care a luat simțul supranaturalului, simbolismul, grotescul, măștile, clownul, alăturările de contraste (Bine-Rău, Virtute-Vițiu, Mântuire-Damnațiune) precum și practica medievală de a se identifica numele cu principala trăsătură de caracter a personajului.

La Londra, tânărul fugar ajuns aici în căutarea vieții, se adresează singurului om pe care îl cunoștea: James Burbage, originar și el din Stratford. Acesta – constructorul și proprietarul sălii din suburbia Shoreditch, prima sală propriu-zisă de teatru la Londra – avea atenții speciale pentru trupa patronată de contele Leicester, în care fiul său Richard începea să se remarce și să capete roluri substanțiale. Pătrunzând între actori, Will se face repede remarcat de aceștia. Presupunem că le-a devenit util fără întârziere, mai ales în acele treburi de repertoriu – adaptări, improvizări, adausuri ori modificări în texte – de care trupele actoricești aveau adeseori nevoie.

Din această clipă, ascensiunea va urma neîntrerupt. Și precizăm: nu o ascensiune vertiginoasă, cu salturi și surprize, ci dimpotrivă, una cu integrări ordonate, cu maturizarea treptată a talentului, cu o perfecționare continuă a meșteșugului. Shakespeare devine actor, și va rămâne tot timpul. E o trăsătură caracteristică de-a lungul întregii lui activități: și ca profesiune, și ca stare de spirit, și ca mod de judecată, și ca viziune creatoare, și ca formă de înțelegere generală asupra lumii și vieții.

Reținem în primul rând că până în 1604, adică timp de aproape două decenii, Shakespeare a fost în mod statornic și actor propriu-zis, jucând ca atare atât în piese ale lui, cât și ale altora. Referințele pe care le deținem asupra acestui capitol nu coincid întotdeauna; putem însă să deducem din ele o imagine de ansamblu utilă și lămuritoare.

Contemporanii afirmă că Shakespeare ar fi fost un actor de talent. Nu ținea numai decât să-și atribuie rolurile principale; era mai bucuros ca pe acestea să le încredințeze lui Richard Burbage, tragedianul de vocație, adorat de publicul vremii. Nu este exclus ca în sinea lui poetul să fi încercat un sentiment de oarecare amărăciune comparând succesele actoricești ale acestuia cu realizările sale; are însă meritul că s-a învins pe sine, nelăsând ca un asemenea sentiment să tulbure o prietenie și o colaborare ce aveau să intre în posteritate. Avem unele informații cu privire la rolurile pe care le interpreta de preferință. Erau roluri grele, variate, cerând actorului posibilități întinse. Umbra regelui Hamlet presupunea majestate și totodată blândețe, voință justiționară și înțelegere umană; Knowell este personaj de comedie, când irascibil, când înțelept, întotdeauna cu simțul umorului; Touchstone (în *Cum vă place*), în seria bufonilor creați de Shakespeare, este desigur cel mai nuanțat, mai complex, mai spirițial; cât despre Falstaff, poate că nu există un rol de comedie care să implice ca acesta un mai scăpărător joc de contrarii, o mai vie alternanță de viciu și ingenuitate. E limpede, deci, că numai un actor inteligent, suplu, cu siguranța gestului și cu instinct scenic, putea să ducă la capăt asemenea roluri. De altminteri, încă din 1592, editorul Chettle preciza că în meseria lui de actor Shakespeare se dovedește „excellent“, cu remarcabilă „suplețe“. William Beeston, vechi actor pe care Aubrey îl denumea „cronică vie a scenei“, consideră că Shakespeare „juca extrem de bine“, întrecându-l cu mult pe Ben Jonson. Cât despre acesta din urmă, mai târziu, când moartea poetului avea să șteargă între ei

orice urmă de invidie ori rivalitate, a găsit potrivit să scrie: „Încălțând coturnii, Shakespeare poate să sufere comparație cu orice Roscius din Antichitate; frumos ca Apollo, seducător ca Mercur, accentele lui fac să vibreze scena”.¹

Nu mai puțin, Shakespeare a fost și regizor. Trebuie să avem în minte condițiile ingrate în care se desfășurau reprezentațiile dramatice: lipsă de instalații tehnice, de recuzită, de mijloace materiale. Multora din acestea, Shakespeare le va face față prin inventivitate poetică și printr-un rar simț al meșteșugului. Izbutea să compenseze ori să corecteze prin text diferitele lipsuri de ordin tehnic sau de personal actoricesc. Dădea prioritate cuvântului în așa fel, încât la un moment dat acesta să poată asigura toată întinderea și toată vibrația ficțiunii dramatice. Introducea ori modifica replici, construia pasaje noi, recurgea la situații scenice inedite pentru a suplini, să zicem, fie lipsa materială a unui decor, fie a unei formații de muzicanți și dansatori, fie a unei mase de figuranți. Dădea indicații de interpretare; de la el datează concepția și linia scenică a multor roluri mari din repertoriul său, în forma în care acestea aveau să se încetățenească în tradiția teatrului clasic englez.

Dar faptele nu se opresc la simple practici de scenă; vom găsi indicii provenind din vocația și meseria de actor a poetului chiar și în orientarea și în construcția creației lui dramatice.

Mediul de la Londra, acela în care Shakespeare a început să ia contact mai strâns cu sine însuși măsurându-și puterile și reflectând la destinul lui spiritual, era un mediu de poeți-actori. Mulți din aceștia purtau câte o poreclă monosilabică, în notă boemă, trădând o ambianță de familiaritate, uneori ușor vulgară, dar în genere vioaie, inteligentă și comunicativă. Anume: Christopher Marlowe era *Kit*; Beaumont era *Frank*; Jonson era *Ben*; între ei Shakespeare devenea *Will*. Ceea ce îi apropia îndeosebi însuflețindu-le discuțiile, era teatrul. În comparație cu ceilalți, Shakespeare părea mai sobru; evita să întârzie în taverne, să alunece în petreceri libertine, să-și piardă controlul. Îi plăceau însă jocurile de spirit, încrucișările de idei, notele de frondă ale inteligenței, ascuțișurile polemice, impetuoșitățile tinerești, curajul oarecum paradoxal, amestecurile acelea delicate de viciu, instrucție și poezie. Ascultă, observă, înregistrează; intră în această ambianță, își însușește criteriile ei, filtrează din ea date și sensuri, nu însă pentru simple revărsări de moment, ci pentru cristalizări de adâncime în psihologia lui de artist.

Concepția de teatru a lui Shakespeare pleacă de la realități efective. Prima condiție e ca piesa să placă publicului. Știa acest lucru din practica de actor. Refuza să admită că publicul ar fi o realitate capricioasă, imprevizibilă, motiv perpetuu de teamă pentru autor. Considera, dimpotrivă, că acest public trebuie să fie înțeles, respectat, sprijinit în intenția lui bună și în dorința lui sinceră. Judecățile publicului

¹ În lucrarea *Shakespeare, der Schauspieler*, apărută în 1953, R. Flatter dezbate pe larg problema. Îndepărtează teza de multe ori susținută că Shakespeare nu ar fi fost decât un actor oarecare („*der kleine Schauspieler Shakespeare*”). Afirmă că în rolul regilor știa să pună „adevărată demnitate”. Confirmă că principala sa apariție era în rolul umbrei din *Hamlet*. La teatrul Globe, piesa se juca la lumina zilei; chiar în aceste condiții, prin măiestria jocului său, actorul izbutea să creeze o lume a stafilor.

sunt elemente de care poetul trebuie să țină seama, la fel ca și de exigențele și condițiile scenei. Nu e de ajuns ca un fapt să se petreacă în viață pentru a fi îndată posibil pe scenă. Aici, comunicativitatea lui e în funcție de economia mijloacelor, de stilul în care este înfățișat, de mesajul emotiv, de jocul actorilor, de proporționarea părților, de alegerea cadrului, de ritmul imprimat mișcărilor, de punțile pe care scena le poate întinde spectatorilor.

Shakespeare, folosind experiența câștigată ca actor, se complăce să readucă pe scenă, în contexte noi sau remaniate, personaje pe care publicul le-a aplaudat o dată și pe care ar fi bucuros să le revadă în continuare. În *Mult zgomot pentru nimic*, de exemplu, Dogberry, străjerul nătâng, reeditează trăsături ale lui Bottom, țesătorul din Atena, personaj caracteristic în *Visul unei nopți de vară*. Compune drama *Richard al II-lea* încurajat de succesul pe care îl avusese, într-un șir de reprezentații mai lung decât de obicei, *Richard al III-lea*. Subiectele erau diferite; conta însă ca pe scenă să fie evocate cât mai multe personalități din istoria Angliei. John Falstaff, personajul fanfaron, petrecăreț, fără criterii, dar capabil să propage în jurul lui o veselie comunicativă, folosit în *Henric al IV-lea* drept contrast cu figura torturată de temeri și remușcări a regelui, este reluat cu aceleași trăsături caracteristice în comedia *Nevestele vesele din Windsor*.

În aceeași asociație de idei – contactul cu spectatorii, potrivirea busolei dramatice după sentimentele și intuițiile acestora – se află și atenția pe care Shakespeare o acordă unor evenimente la ordinea zilei, de natură să polarizeze tresăriri și emoții colective. *Evreul din Malta*, piesa lui Marlowe, cu toate că rolul lui Barrabas se bucurase de interpretarea strălucită a marelui tragedian Edward Alleyn, rămâne totuși în umbră față de *Neguțătorul din Veneția*. Desigur, principala explicație este de ordin artistic: Marlowe concepușe un personaj monstruos, stăpânit până la instinctualitate de ură și vindicatie; Shakespeare atribuie personajului său și trăsături umane, apropiindu-l astfel de simțirea comună a spectatorilor. La acestea însă trebuie să adăugăm și un fapt ținând de evenimentele zilei: rumoarea produsă în opinia publică de cazul medicului Rodrigo Lopez.¹ În *Chinurile zădarnice ale dragostei* acțiunea se petrece la curtea regelui Navarrei (Henric al III-lea al Navarrei, devenit în 1589 Henric al IV-lea al Franței), iar personajele primesc nume de sonoritate franceză puse în circulație de către colportările vremii: Longaville, Dumaine, Berowne, Month. Comedia a fost scrisă, pare-se, între anii 1593 și 1594, adică într-un moment în care atenția publică urmărea evenimentele din Franța și când din cauza abjurării sale din 1593 de la credința calvinistă regele francez pierdea din simpatiiile pe care le avusese până atunci în Anglia. De ce, în atâtea dintre piesele sale, Shakespeare alege drept cadru orașe italiene. Padova, Mantua, Milano,

¹ Lopez fusese medicul contelui de Leicester. Începând din 1586 a devenit medicul oficial al reginei. Era o personalitate de suprafață, cu legături și amiciții și peste hotare. Agenți spanioli din Londra i-ar fi oferit sume mari de bani pentru a o otrăvi pe regină. Faptul nu este confirmat. Totuși, medicului i s-a deschis proces public. Sub acuzația de înaltă trădare a fost spânzurat la Tyburn, în ziua de 7 iunie 1594.

Veneția, Verona? Se conducea, fără îndoială, după indicațiile nuvelor italiene care îl inspirau. Dar deopotrivă se gândea să răspundă și unui anumit gust al vremii, frecvent mai cu seamă printre tinerii instruiți, câștigați de ideile și coloriturile Renașterii. Mulți din aceștia, dacă nu vizitaseră încă Toscana, aspirau s-o viziteze. Nu cereau ca scena să le dea cunoștințe exacte, să le reconstituie cu precizie geografică sau istorică locuri, oameni și moravuri. Erau însă mulțumiți, salutau faptul cu satisfacție când această scenă izbutea să le sugereze imagini cuprinse în diferite visuri și amintiri. În condițiile teatrului elisabetan, adesea, sugestia dată prin enunț putea să conteze mai mult decât reconstituirea prin scenografie. Multe din localizările shakespeareiene erau de domeniul fanteziei; convenția de moment dintre autor și public părea astfel de rigoare.

E posibil ca uneori Shakespeare să se fi simțit apăsător de greutatea meseriei sale. Nu s-a lăsat totuși copleșit. Întotdeauna, actorul și omul de teatru din el au rămas biruitori.

A avut colaboratori iluștri: Edward Alleyn (1566–1626) și Richard Burbage (1567–1619).

Alleyn era fiul unui hangiu londonez; ca ginere al lui Henslowe devine curând forța animatoare în întreprinderile de teatru ale socrului său. Totuși – nu cunoaștem bine motivele – s-a retras din teatru înainte de a împlini vârsta de patruzeci de ani. Ca actor s-a afirmat în roluri grave, în special cele din dramele lui Marlowe și din dramele istorice ale lui Shakespeare. Nashe și Ben Jonson afirmă că Alleyn interpreta deopotrivă și roluri comice.

Burbage, ca fiu al unuia dintre principalii actori și antreprenori ai scenei elisabetane, a crescut în atmosfera de teatru. În trupa lui Shakespeare era pilonul principal; a rămas actor până la sfârșitul vieții. Lista rolurilor interpretate e mare. Spicuim din aceasta: Hieronimo din *Tragedia spaniolă*, Richard al III-lea, Hamlet, Cezar, Othello, Malevole din *Nemulțumitul* de Marston, ducele crud din *Ducesa de Malfi* de Webster. Se spune că era seducător. Dicțiunea lui mânua cu artă toate registrele lirice, de la nota șoptită până la tirada dramatică. Publicul îl asculta cu răsuflarea oprită. Ca și Alleyn, se identifica cu rolurile încredințate. Toți care îi priveau jocul rămâneau cu sentimentul că ficțiunea lui se transforma în realitate.

Kempe avea reputația celui mai bun actor comic al timpului. Era suficient să apară pe scenă pentru ca dintr-o dată să stârnească valuri de râs și aprobare. Nu se menținea întotdeauna în limitele exacte ale textului; intervenea adesea cu improvizații, poate nu întotdeauna de bun-gust și de adevărată calitate artistică, dar de regulă cu ceva în stare să producă plăcere și să stârnească aplauze. Actorul cântă, dansează, pregătește surprize, găsește întotdeauna accente noi, neașteptate; nimic mai firesc, deci, decât ca în mintea multor spectatori teatrul comic să se confunde cu persoana și aparițiile lui.

În prima ediție *in folio* a operelor lui Shakespeare se află și o listă a principalilor actori care le-au interpretat (*Principal Actors in all these Plays*). Întâlnim



Maestrul Kempe și toboșarul său Thomas Sly.

asemenea liste și la ediții ale operelor lui Ben Jonson, Beaumont și Fletcher. Reținem din ele încă două nume, Taylor și Lowin, membri de seamă în trupa lui Shakespeare. Taylor s-a remarcat în rolul lui Hamlet; Lowin în acela al lui Falstaff; se mai citează reușita lui și în *Bosola*, personajul din *ducesa de Malfi*.

Shakespeare, ținând seama de talentul și popularitatea acestor actori, socotea necesar să compună roluri pentru ei. Nu este exclus ca faptul să aibă anume legătură și cu profiturile lui materiale, ca director de trupă; însă, mai presus de acestea, trebuie să luăm în seamă criteriile lui de actor, respectul său desăvârșit pentru arta de scenă, sentimentele lui de colegialitate și, bineînțeles, preocuparea de a se afla mereu într-o cât mai strânsă consonanță sufletească cu publicul.

Am arătat anterior cât de rudimentare erau instalațiile de teatru și cât de insuficiente unele mijloace tehnice pentru montarea pieselor. Shakespeare intuiește toate aceste lucruri cu simțul său practic, cu ochiul de meșteșugar, cu înțelegerea fenomenului dramatic. De aici, în textele sale, anumite includeri, detalii, indicații ori situări, pe de o parte în stare să îmbogățească acțiunea reprezentată, pe de altă parte capabile ca printr-un truc să înlăture dificultăți inerente. Un exemplu: eroii care trebuiau să moară pe scenă în cursul acțiunii. Autorul găsește întotdeauna ceva potrivit pentru ca evacuarea acestora să rezulte din necesitățile acțiunii, să pară solemnă, să fie însoțită de reflecții asupra vicții, să propage o notă emotivă ori să facă să răsunе accentele grave ale unui marș funebru. Ne amintim, în consecință: Antoniu, Cleopatra, Cezar, Cassius, Brutus, Lear, Coriolan, Polonius, Hamlet ș.a.

Scenele din vremea poetului nu dispuneau de cortină interioară, perdele, paravane; soluțiile date de Shakespeare evitau astfel ca mortul să rămână timp îndelungat pe scenă, să respire sub ochii spectatorilor, să facă mișcări reflexe și astfel să compromită iluzia dramatică.

Găsim asemenea stratageme și în tratarea anumitor roluri feminine. Era o tradiție în Anglia – tradiție pe care Shakespeare în bună parte a înțeles s-o respecte – ca femeile să nu joace în public. Întrucât într-o trupă de actori rareori puteau să existe destui factori cu înfățișare mai adolescentină cărora să li se poată încredința în liniște roluri feminine, trebuia ca același actor să interpreteze adesea mai multe personaje. Shakespeare a compus în consecință, prevenind dificultățile. Tipice, în această privință, sunt rolurile Hermionei și Perditei din *Poveste de iarnă*, care nu apar în scenă decât succesiv. A și devenit regulă tradițională în teatrul englez ca aceste două roluri să fie atribuite aceleiași persoane. Alteori personajele feminine – Imogena, Viola, Rosalinda, Jessica, Iulia, Porția – apar în situații care le cer să se deghizeze în cavaleri sau le prescriu comportări ca ale acestora. Actorii bărbați căpătau astfel puțină să mai respire puțin; admitem că nu era ușor ca timp de cinci acte acești actori să păstreze, fără scăderi sau artificii vizibile, glasul, mișcările, inflexiunile, gesturile, grația, suavitatea, prospețimea, în totul atitudinea tinerelor fete pe care le interpretau.

Întâlnim și aspecte mai de fond, față de care soluțiile de trucaj și stratagemă arătate până aici rămân în umbră. Shakespeare nu respectă unitățile din tragedia clasică; avem totuși certitudinea că le-a cunoscut. Împarte actele în tablouri, mută acțiunea în diferite locuri, o distribuie pe mai multe planuri, variază duratele de timp după natura subiectului tratat, intervine cu procedee proprii, nu se teme ca pe alocuri chiar să frângă un anumit echilibru prin revărsări ale temperamentului personal. Dar indiferent de câte valențe erau puse în mișcare, de câte personaje intrau în joc, de câte evenimente veneau să complice acțiunea, de câte locuri ni se desfășurau sub ochi, găsim întotdeauna un sentiment puternic, predominant, făcând să converge spre el, contopindu-se toate momentele piesei. Și bătrânul rege Lear, și contele de Gloucester, pe planurile lor diferite, plătesc la fel vina lor de părinți vanitoși: îi iartă tocmai aceia pe care i-au nedreptățit mai mult. Urmărim tulburați neliniștea din sufletul lui Othello. Totodată, simțim în atmosferă o rețea întreagă de stări și sentimente încărcate, apăsătoare, toate făcute să încadreze și să intensifice această neliniște: rezervele unora dintre senatori față de condotierul victorios, invidiile trezite de meritele acestuia chiar printre colaboratorii lui apropiați, amestecul de dragoste și de perversitate din sufletul lui Iago, pornirile geloase ale Biancăi împotriva lui Cassio ș.a. La fel, în *Hamlet*. Neliniștea de aici, cu afundările ei tragice în îndoială, cu acel sentiment dureros și neîmpăcat al adevărului, ni se transmite nu numai prin zbuciumul tânărului prinț al Danemarcei, ci printr-o întreagă contextualitate morală a personajelor și a situațiilor: frământarea pasională a reginei, teama din suflet a regelui uzurpator, înțelepciunea vicleană a lui Polonius, moartea enigmatică a Ofeliei, curajul dublat de slăbiciune al lui Laerțiu. Constatări de felul

acestora pot fi făcute și în alte drame ale poetului. Am spune că nu există episod, pasiune sau personaj, cât de aproape sau cât de departe de modul central al acțiunii, care într-un fel sau altul să nu anunțe, să nu pregătească și în cele din urmă să nu contribuie la producerea deznodământului tragic. Sunt trăsături de măiestrie dramatică în a căror țesătură intimă se împletesc fapte de cultură, izbucniri ale instinctului poetic și în egală măsură, accentuăm, deprinderi însușite în meseria de actor, în practica de scenă.

În imaginile de care Shakespeare se folosește pentru a pune în lumină concepția lui asupra vieții, asupra soartei și asupra omului, ideea de *teatru* și ideea de *actor* revin adesea. Când Seyton îi aduce lui Macbeth știrea că soția lui a murit, acesta exclamă:

*O! stinge-te plăpândă lumânare!
Viața e o umbră călătoare,
Un măscărici sărman, ce se avântă
Pe scenă, și-apoi nimeni nu-l mai știe.
E o povește doar, istorisită
De-un biet nebun, și-i plină de mânie
Și zarvă, și-nțelesul ei: nimica!'*

În *Cum vă place*, ducele surghiunit își caută consolări morale în gânduri ca acestea:

*...Ați văzut?
Noi suntem singurii nefericiți.
Căci în nemărginitul teatru-al lumii
Se joacă întâmplări mai dureroase
Decât pe scena noastră.*

Iar Jaques, care i-a rămas credincios și în exil, îi întărește această reflecție:

*...Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rândul, fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sunt cele șapte vârste...²*

Ne gândim, deopotrivă, la procedeul de teatru în teatru pe care Shakespeare îl folosește în mai multe rânduri. Acțiunea din *Femeia îndărătnică* este concepută

1 Traducere de Dan A. Lăzărescu

2 Traducere de Virgil Teodorescu, în *Opere de Shakespeare*, vol. VII, Buc., 1959.

ca un joc de actori, pus la cale de lord pentru a se amuza pe seama bețivului Christopher Sly. În *Hamlet*, reprezentația dată de actori în sala tronului constituie pentru desfășurarea acțiunii momentul-cheie din care începe să se producă deznodământul. Iar în *Visul unei nopți de vară*, dacă într-o țesătură de episoade în care nimic nu e verosimil găsim totuși vibrație, căldură și comunicativitate, faptul – în bună parte – se datorește transformării personajelor în actori și a intrigii într-o ficțiune dramatică.

În sfârșit, actorul din Shakespeare ni se dezvăluie și în preceptele de artă scenică pe care le pune în gura unora dintre personajele sale. Sub acest raport, îndrumările pe care Hamlet le dă actorilor ce trebuiau să joace în fața regelui și a reginei piesa lor demascatoare, valorează cât un întreg compendiu de artă actoricească. Prin glasul personajelor vorbește autorul. Totul în aceste îndrumări reflectă dragoste, afinitate, experiență și conștiință actoricească, respect față de jocul dramatic, sentimentul unei misiuni.

Amintim, în linii generale, aceste îndemnuri. Tiradele trebuie rostite simplu, viu, curgător. Nu în strigăte sau în gesturi violente stă meșteșugul actoricesc. Oricând, chiar în torentele și furtunile pasiunii, e nevoie de sobrietate, de stăpânire, de îndulcirii ale expresiei. Gustul și priceperea publicului adesea nu trec dincolo de pantomimă și de plăcerea zgomotoasă. Nu înseamnă însă că actorul trebuie să li se supună orbește. „Mi-ar veni să-l biciuiesc pe actorul care vrea să întreacă pe Termagant; înseamnă-a fi mai Irod decât Irod“. Măsură, sobrietate, dar nu răceală! Există un discernământ necesar, fără de care actorul nu poate fi actor. Cuvântul și acțiunea au datoria să se sprijine reciproc, tot timpul. Jocul trebuie să se mențină în limitele naturalului. Misiunea scenei întotdeauna a fost aceea de a înfățișa cu grijă realitatea. Nu e cazul ca un actor să se simtă fericit dacă prin jocul lui l-a cucerit pe ignorant; singura aprobare de care se poate bucura cu adevărat este cea venită de la spectatorul cuminte, cu judecata formată. Se comit greșeli după greșeli; trebuie să le cunoaștem, să li se spună pe nume, dacă vrem să scăpăm de ele. Numai aparent rolurile de bufoni sunt ușoare; în realitate, și acestea trebuiesc concepute cu discreție, cu ținută, cu o strictețe anumită. Sunt de plâns acei actori care pentru a stârni aplauze de moment măgulesc prostul-gust, fac concesii, vin cu improvizații comicărești și ajung să provoace râsul tocmai în momente ale acțiunii în care spiritul spectatorului ar fi trebuit să devină mai atent, mai recules, mai pătrunzător. Și sfaturile se încheie cu precizarea:

...O, câți actori n-am văzut jucând, și chiar din cei ce-s ridicați în slăvi, dar care, ca să zic fără păcat, lipsiți de glasul, umbletul și portul atât al bunului creștin, cât și-a păgânului și chiar al omului din totdeauna, răgind ca taurii în mers fudul, păreau ieșiți din mâna nedibace de lucrători cu ziua ai naturii, atât de-ngrozitor maimuțăreau făptura omenească.¹

(ACTUL III, SC. 2)

¹ Traducere de Vladimir Streinu, în *Tragedia lui Hamlet*, text englez-român, E.P.L., Buc., 1965.

Avem dovada că Shakespeare a fost până în fundul sufletului actor, că s-a identificat cu criteriile și rosturile acestei meserii, nu numai în ceea ce a înfăptuit și a scris în timpul vieții, ci și prin ceea ce a urmat după moartea lui. Ne întrebăm, anume, dacă arta și memoria poetului s-ar fi perpetuat cu atâta putere dacă opera lui ar fi putut să fie salvată și să ne fie restituită în întregime fără o seamă de acte de solidaritate morală, de afecțiune pioasă, de conștiință artistică și profesională, toate purtând pe ele un semn înalt de gândire și colegialitate actricească.

Într-adevăr, în destinul operei, prezența și inițiativa multor actori, din generații diferite, au avut caracter hotărâtor. În timpul vieții, prietenia cu Burbage – mai ales interpretarea dată de acest actor personajelor lui tragice – i-a susținut și stimulat inspirația, i-a întărit încrederea în vocația lui de autor, i-a asigurat prin mijlocirea publicului și a scenei confirmări fericite. Prima ediție a operelor lui Shakespeare, cea din 1623, purtând în mod ferm numele poetului, valorificând manuscrise care altminteri s-ar fi pierdut, integrând o creație până atunci în bună parte risipită, a fost înfăptuită de doi actori, John Heminges și Henry Condell, prieteni și camarazi de teatru. Sub Restauratie, mai târziu, când destule împrejurări puteau să ducă la estomparea tradiției shakespeareiene, Betterton, actorul de cea mai mare reputație în epocă, va contribui în mod esențial ca această tradiție să-și mențină vitalitatea. De numele aceluiași Betterton se leagă și o importantă inovație în teatrul englez. Reluând inițiativa încă timidă a unui alt actor, Killigrew, a obținut ca rolurile feminine să fie jucate de femei, nu de bărbați ca până atunci. Începutul s-a făcut în seara de 8 decembrie 1660, în rolul Desdemonei din *Othello* apărând Margaret Hughes, protejata unui înalt personaj politic. Curând, soția lui Betterton avea să preia rolurile Ofeliei, Julietei, reginei Caterina și lady-ei Macbeth, cu un stil de joc și de interpretare demn să intre în tradiție. Reforma amintită e cu atât mai semnificativă cu cât în determinarea ei găsim nu numai rațiuni și interese de scenă, privind spectacolul propriu-zis, ci și un respect uman pentru personajele în cauză, unit cu datoria de a nu deforma prin practici ori reguli de rutină psihologii autentice și frumuseți inegalabile.

Galeria de actori, celebri prin voința lor de a da interpretării shakespeareiene demnitate și putere de doctrină, e bogată. Amintim pe Robert Wilks (1670–1732), al doilea după Burbage ca interpret al rolurilor tragice, pe Barton Booth (1681–1733), memorabil în rolurile lui Henric al VIII-lea și Percy Hotspur, ca și pe Colley Cibber (1671–1757), pasionat shakespeareian, dar și oarecum în culpă față de marele poet, prin felul cum din vanitate personală, în tripla lui ipostază de actor, autor și critic dramatic, s-a crezut îndreptățit să opereze modificări în textele acestuia. Ajungem la David Garrick (1716–1779), principalul actor în epoca sa, descendent dintr-o familie franceză refugiată în Anglia după revocarea edictului de la Nantes. În entuziasmul acestuia pentru opera lui Shakespeare găsim inteligență, patos, devoțiune, concentrare și, în plus, sentimentul unei misiuni. Trecem cu vederea peste anumite inconsecvențe: pe de o parte, de exemplu, a consimțit să joace piese de Shakespeare în versiuni modificate nefericit de epigonii acestuia; pe de altă parte s-a străduit să purifice opera shakespeareiană de alterările survenite în timpul

Restaurației. Numele lui Garrick e legat de interpretarea multora dintre cele mai grele roluri ale repertoriului shakespearean: Hamlet, Lear, Macbeth, regele Ioan, Romeo, Henric al IV-lea, Iago, Benedick, Antoniu, Richard al III-lea ș.a. Ce au însemnat interpretările lui Garrick pentru publicul vremii putem deduce din dragostea pe care acest public i-a păstrat-o toată viața și din respectul unanim cu care rămășițele lui pământești au fost depuse la Westminster, unde se odihnesc lângă statuia titanului.

Trecem peste John Philip Kemble, celebru mai ales în rolul lui Coriolan, peste Mrs. Siddons, sora acestuia, interpreta ideală a lady-ei Macbeth, pentru a ajunge, în prima parte a secolului al XIX-lea, la vestitul Edmund Kean (1787–1833). După o adolescență și o primă tinerețe de actor nomad, plină de aventuri și de eșecuri, multe din acestea provocate de temperamentul lui nestăpânit, ajunge la Londra unde, trecând cu orgoliu peste convențiile rigide impuse de „școala Kemble“, obține adevărate triumfuri în rolurile lui Shylock, Hamlet, Othello și Macbeth. Dintre urmașii lui Kemble și Garrick mai trebuie să amintim pe William Charles Macready, care timp de aproape patru decenii de carieră actricească (1810–1845) și-a impus să dea rolurilor shakespeareane o interpretare de adâncime, intelectualizată, adresându-se în special publicului instruit, precum și pe principala lui parteneră feminină, Ellen Faucit (1820–1898), intrată în istoria scenei engleze prin farmecul și rafinamentul pus în rolurile Imogenei, Beatriciei, Julietei și Rosalindei.

Începând din 1874, tot timpul până la sfârșitul secolului, cel mai mare interpret shakespearean pe scena engleză a fost sir Henry Irving, în special în rolurile Hamlet și Macbeth. În miss Ellen Terry a avut o parteneră de aceeași înălțime.

Încheiem aici această serie. Este caracteristică prin aceea că actorii amintiți, pe lângă jocul și măiestria propriu-zisă de scenă, și-au mai constituit față de opera shakespeareană și o altă datorie: s-o aducă în lumina ei adevărată, s-o restituie culturii într-o formă cât mai limpede și mai autentică, s-o înscrie în tradiția națională, să-i dea viața de teatru funcțiuni de program și doctrină, să facă din ea un blazon al artei actricești. În diferite proporții, faptul s-a petrecut și în alte țări. Solidaritatea actricească în jurul numelui și operei lui Shakespeare reprezintă o valoare universală. Putem spune că această solidaritate continuă, cu înțelesuri și statornicii clasice, fără să se lase zguduită de curente și transformări.

3. Controversa shakespeareiană

Încă din 1709, când Nicholas Rowe a dat la iveală o primă încercare biografică mai susținută asupra lui Shakespeare, s-a văzut cât de sărace sunt datele care există despre om în raport cu opera pe care a lăsat-o. A început, deci, ca asupra poetului să planeze semne de îndoială. Poate din naivitate, poate și cu unele intenții nu îndeajuns de oneste, diferiți biografi au încercat să evite această lipsă fie inventând unele date, fie făcând modificări de circumstanță în cele existente. Cităm, de exemplu, informațiile plătuite, în orice caz puțin controlate, puse în circulație de autori ca George Stevens, John Jordan și William Henry Ireland, iar mai târziu,

către mijlocul secolului al XIX-lea, de John Payne Collier. De aproape un secol încoace, lucrurile au luat un aspect stăruitor, deschizând în istoria, critica și exegeza literară modernă dezbaterea cunoscută sub denumirea de „chestiunea Shakespeare”. I s-au dedicat și continuă să i se dedice mulți, în Anglia și în alte țări: istorici și critici literari, lingviști, cercetători de bibliotecă, profesori universitari, oameni de teatru, unii dintre aceștia savanți de reputație mondială. Cităm, drept nume mai cunoscute: William Edwards, Sidney Lee, Henry Pitt, Edward During Lawrence, William T. Smedley, G. G. Greenwood, Célestin Demblon, Karl Bleibtreu, Friedrich Gundolf, Looney, Ed. Gosse, Louis Gillet, Abel Lefranc, Georges Connes, d-na Longworth-Chambrun, Calvin Hoffman.

Shakespeare, cel pe care ni-l transmite tradiția, este autorul adevărat al operei ori este numai un nume de împrumut? Iată întrebarea din centrul dezbaterei! Friedrich Gundolf, marele istoric și critic literar german, după ce a străbătut până în ultima amănunțime toate cele treizeci și șapte de piese atribuite lui Shakespeare, nu se sfiește să exprime o îngândurare: „acest poet în a cărei operă se rezumă întreaga umanitate rămâne în ce privește persoana lui o enigmă”. Mulți alți cercetători ajung la ideea că în viața acestui poet totul apare înconjurat de un anume mister. La orice pas, pentru fiecare capitol din viață sau aspect din operă, se ivesc probabilități, supoziții, semne de întrebare. Rareori ni se dă puțința să afirmăm cu certitudine; de cele mai multe ori trebuie să procedăm cu o reținere, să situăm lucrurile sub un unghi de relativitate: „s-ar spune...”; „nu ar fi exclus...”; „putem presupune...”; „fără îndoială...”; ș.a.m.d. Iar când ajungem la „antistratfordienii” propriu-ziși, aceștia se rostesc categoric: „Shakespeare nu este Shakespeare!” Se cunoaște și o butadă a lui Bernard Shaw: „piesele ar fi fost scrise de un necunoscut genial care se numea William Shakespeare”.

Argumentele pe care aceștia din urmă își sprijină teza apar în majoritatea lor sub formă de întrebări. De ce, în puținele documente autografe care ni s-au transmis, numele poetului e scris cu o mână ezitantă, neexperimentată, în grafii diferite: Shaksper, Shaxber, Schackspeare? De ce, în cele șapte iscălituri rămase pe documente, forma „Shakespeare” nu este întrebuițată de loc? De ce, până în 1598, piesele tipărite nu poartă pe copertă numele autorului? Oare ideea înscrisă pe piatra funerară – să i se lase osemintele să odihnească acolo, să nu se mai umble niciodată în acest mormânt – nu ascunde și altceva decât o dorință intimă a celui decedat? Cum e cu puțință, prin retragerea la Stratford, ca din atâta notorietate poetul să treacă dintr-o dată în atâta anonimat? E admisibil ca moartea unui scriitor de seamă, care timp de două decenii s-a aflat în centrul atenției comune, să fi rămas aproape neobservată? De ce dintr-o operă atât de voluminoasă nu a păstrat nici un manuscris întreg, singurele documente olografe ce ne-au parvenit fiind mai mult niște hârtii anodine cu caracter privat sau comercial? Cum să ne exprimăm că în operă unde sunt citate atâtea locuri, Stratfordul, localitatea natală, nu este amintită nici măcar o singură dată? Cum e cu puțință ca același Shakespeare, atât de meticulos și de tenace în apărarea

patrimoniilor de familie de la Stratford, să fie atât de lăsător și de indiferent față de opera sa spirituală? Putem admite ca publicul vremii, un public atât de câștigat de poet și de actor, să nu fi simțit nevoia sau măcar curiozitatea de a cunoaște mai multe date și despre om? E normal ca Spenser, poet ca și el, să-și fi ignorat atât de radical contemporanul? Dacă în turneele sale a trecut prin diferite localități, e cu puțință ca în arhivele acestora numele lui să nu apară niciodată? E posibil ca Shakespeare să-și fi ignorat în asemenea măsură geniul, încât să nu fi simțit vreodată, măcar în treacăt, puțină obligație față de sine și puțin îndemn de a-și pune în ordine hârtiile? Într-o epocă renașcentistă, de individualism și orgolii, e plauzibilă atâta dezinteresare? De ce după moartea lui au fost lăsați să treacă nu mai puțin de șapte ani până ce Heminges și Condell, doi tovarăși de breaslă, să ia inițiativa de a-i cinsti memoria și a-i reedita opera?

La argumentele cuprinse în aceste întrebări, antistratfordienii adaugă și o seamă de judecăți mai ferme, mai directe. Opera denotă din partea autorului ei cultură universală: istorie, filozofie, literatură, teologie, drept, politică, strategie, administrație, agricultură, finanțe, comerț, știință, medicină, artă. Poetul dovedește în toate aceste ramuri stăpânire și dezinvoltură. Lasă impresia că s-ar afla în elementul său peste tot: și în mediile boeme de tavernă, și în taberele militare, și în sălile consiliilor de stat, și în preajma tronurilor. Știe să vorbească în spiritul omului de pe stradă, ca și în acela al burghezului cu tradiții ori al aristocratului rafinat. Stăpânește – faptul apare limpede – cel puțin două limbi străine: franceza și italiana. Zugrăvește locuri și epoci, ca și cum le-ar fi bătut cu piciorul ori și le-ar fi însușit printr-o mare instrucție. Distinge cu justete între scolastică și umanism. Uneori, într-adevăr, aceste cunoștințe apar ca fulgurații ale unei intuiții pentru care nu există piedici și bariere; de multe ori însă felul cum sunt puse în cauză dovedește pătrundere atentă, cunoștințe profunde, siguranță a judecăților, spirit de investigație. Stăpânește, deopotrivă, secrete ale unor meșteșuguri și practici aristocratice: muzică, dans, vânătoare, pescuit, conversație, costum, scrimă, sport, ecvitație ș.a. Aproape că nu există latură în știință și în forma de viață a epocii care să nu-și aibă în această operă, într-o formă sau alta, partea ei de reflectare. E uimitor, de asemenea, vocabularul. Un filolog german stabilit de timpuriu în Anglia, Max Müller, analizează comparativ într-o statistică: în vreme ce versiunea engleză a *Bibliei* folosește 5600 de cuvinte, Milton 7000 și Thackeray 5000, la Shakespeare găsim 15000. Alte numărători indică cifre și mai ridicate: 21000 și chiar 24000 de cuvinte. Nu avem dovezi că actorul Shakespeare ar fi trecut vreodată hotarul țării; de unde atunci acea perfectă cunoaștere a limbii italiene, a atâtor situații de la curtea Franței, a locurilor scoțiene sau a peisajului scandinav?

Ajungem acum la cea mai sesizantă dintre judecățile anistratfordienilor. Investigațiile făcute de un secol încoace au izbutit să adună asupra scriitorului date noi, numeroase, unele din ele destul de certe. Multe din acestea ne înfățișează un om cu instrucție rudimentară, fără destul de simț de răspundere în viața lui familială, șicanier, procesiv, iubitor de câștiguri pecuniare, chiar și cabotin în anume manifestări

ale sale. De aici, în mod scrutător, întrebarea: e cu putință ca într-o asemenea minte, atât de necaracteristică în aparențele ei, să se fi ascuns magicianul din *Romeo și Julieta*, frământatul de nevoia adevărului din *Hamlet*, poetul din *Vîsul unei nopți de vară*, gânditorul politic din *Iuliu Cezar*, istoricul din *Richard al III-lea*, înțeleptul din *Furtuna*, psihologul pătrunzător din *Macbeth*, în genere comentatorul și rapsodul atâtor pasiuni și neliniști, al atâtor căutări și înțelegeri asupra existenței umane? Antistratfordienii se consideră îndreptățiți să proclame: paternitatea operei intră în discuție; Shakespeare actorul nu este numele real, ci un nume de împrumut. Este exclus ca un simplu actor, cu existența modestă și vulgară pe care i-o cunoaștem, să fi putut cuprinde toate acele bogății, toată acea eleganță aristocratică, toate acele splendori și tot acel rafinament de viață din care se țin întinderi întregi ale operei shakespeareiene. Devine limpede, deci, că sub acest nume de împrumut trebuie să se ascundă unul din notabilii vieții de stat și ai vieții de lume, obligat fie prin poziția lui în societate, fie prin anume prejudecăți de opinie publică, fie în sfârșit prin eventuale rațiuni politice să-și păstreze anonimatul. Siguranța cu care lucrurile apar tratate în operă ar denota că autorul nemărturisit trebuie să fi fost un om de lume, cu acces la curte, cunoscător în știința militară, expert în chestiuni de stat, jurist, iubitor de artă, pasionat al literelor, familiarizat cu limbile clasice și moderne, îndrăgostit adesea sau chiar întotdeauna, capabil de evadări pitorești și îndrăznețe din rigorile protocolare, încununând toate acestea într-o viziune filozofică a vieții cu dăruiri generoase, dar și cu unde sceptice în ea. Cine oare a putut să fie acest senior? Diferiții cercetători propun, rînd pe rînd, pe cancelarul Francis Bacon, celebrul filozof și om de stat, pe Roger Manners, al V-lea conte de Rutland, pe Eduard de Vere, al XII-lea conte de Oxford; iar Abel Lefranc, cel mai stăruitor și mai modern dintre exegeții străini ai problemei, se oprește asupra lui William Stanley, al VI-lea conte de Derby, important personaj politic, candidat la succesiunea reginei Elisabeta.

Nu intrăm în amănunte. Faptul ar da naștere la dezvoltări și analize de un ordin depășind natura și utilitatea lucrării de față. Între ipotezele amintite, nici una nu e pur fantezistă; pentru toate sunt puse în mișcare sisteme întregi de date, investigații, conjecturări, toate serioase și impresionante în felul lor. E necesar, totuși, să rămânem la judecata noastră constituită. Tradiția shakespeareiană se întemeiază pe patru secole de recunoașteri și adevăruri unanime. Nu avem din partea contemporanilor lui Shakespeare nici un indiciu că aceștia ar fi pus la îndoială vreodată identitatea actorului și a poetului. S-ar fi putut oare ca o mistificare de proporții alese să rămână ascunsă decenii în șir, să existe fără a trezi măcar o bănuială, o aluzie, un protest, o indiscreție, o punere în gardă? Acestea cu atât mai mult, cu cât ne aflăm și într-o lume de actori în care știm cât de ușor pot să se nască rivalități și cât de inevitabile pot să fie diferitele revărsări subiective.

Observăm că majoritatea îndoielilor care alimentează controversa au în vedere omul, nu și creația lui. Provin nu din dezbateri asupra operei – operă unitară pe toată întinderea ei, fie că înfățișează scene de tavernă, fie că reprezintă situații

istorice, fie că dezbate frământări pasionale – ci din lipsă de date limpezi asupra omului care a dat-o la iveală. Dar dacă ne gândim la condițiile epocii, la viața actorilor, la atâtea și atâtea elemente incerte ce puteau să intervină în situația socială și morală a unui scriitor, dacă de asemenea ne gândim la trăsături din psihologia personală pe care poetul nostru înțelegea să le facă și pe care contemporanii nu aveau puterea de a i le surprinde și consemna, ne dăm seama că această lipsă de date devine explicabilă. Mult mai grave, și într-adevăr cu urmări de natură să modifice judecata vremurilor, ar fi fost îndoielile de un fel sau altul asupra operei; dar, repetăm, asemenea îndoieli nu s-au produs.

Celelalte argumente nu sunt nici ele definitive, peremptorii. Oficial, Shakespeare nu avea decât puțină instrucție dobândită la „*grammar school*” din Stratford. La aceasta însă trebuie să adăugăm pe aceea pe care au putut să i-o dea, treptat-treptat, experiența și marea aventură a vieții, curiozitatea lui larg străbătătoare, geniul. În această privință putem aprecia intuiția lui John Dryden. Încă din 1678, ca și cum ar fi prevăzut argumentele de mai târziu ale antistratfordienilor, spunea despre Shakespeare: „Cei care îl acuză că i-a lipsit învățătura îi aduc cea mai mare laudă; a fost învățat de la natură; nu a avut nevoie de ochelarii cărților pentru a descifra natura; a privit în sine și a descoperit-o acolo...”. Faptul că a fost actor, departe de a trezi rezerve și îndoieli, e mai degrabă capabil să vină cu confirmări. Cazul nu e unic; în istoria creației dramatice s-a reeditat adesea, Eschil și Sofocle au jucat ca actori în piesele lor; Aristofan, părintele comediei, de asemenea; Molière, în secolul lui, a trăit și a murit pe scenă. Shakespeare, deopotrivă, ia loc în aceeași familie. Poate tocmai un om ca el, cu pasiunea și meșteșugul teatrului în sânge, era cel mai indicat, în atmosfera și condițiile epocii sale, să transpună pe scenă ideile, sentimentele, întrebările, intuițiile, inițiativele, reflexele și frământările acesteia.

Cercetările în „chestiunea Shakespeare” continuă. În măsura în care aceste cercetări reprezintă eforturi de exegeză stăpânite de sentimentul adevărului, într-un domeniu delicat în care într-adevăr e greu să cerem documentului concret a îndepărta din el orice mister și orice inefabil, au drept la respectul nostru. Nu putem și nici nu ne-am gândi să anticipăm asupra succesului sau eșecului lor final. Deocamdată însă, cu toată proporția pe care a luat-o literatura problemei, faptele se găsesc încă în stare de prospecțiune, de ipoteze și supoziții, nu într-atât de puternice și de promițătoare încât pentru ele să renunțăm ori să lăsăm să se cлатine certitudini clasice.

4. Opera: aspecte generale, izvoare, clasificare

Shakespeare se inspiră din tot: din viață, din societate, din mediile pe care le cunoaște, din tradiție, din cultură, din ideile timpului, din mișcările de opinie publică, din cărțile care îi cad în mână, din prietenii ori adversitățile pe care i le-a rezervat soarta, din ceea ce îi dictează împrejurările la care e martor, din ceea ce observă

sau intuiește în realitate ca și din ceea ce e îndemnat să transpună pe scenă cu marea lui dispoziție imaginativă.

Câmpul operei shakespeareiene este imens. Cuprinde și condensează materii din toate direcțiile vieții. E greu să le numărăm, întrucât nu apar într-o ordine anumită, ci se configurează în vaste întrepătrunderi: epopei, lumi și epoci, caractere de pe întreaga scară a vieții, jocuri mergând de la nebunie până la înțelepciune și de la viciu până la virtute, procese de conștiință și procese ale societății, aspecte diferite ale condiției umane. Personajele și situațiile aduse pe scenă trăiesc o viață reală; magia și supranaturalul care le înconjoară adesea întăresc această viață reală prin ample colorări emotive, făcând-o mai comunicativă și mai sesizantă.

Shakespeare nu procedează cu spirit de sistem. Înțelege să exprime spontan, natural, cu pecetea emoției de moment, ceea ce simțea. Când are la îndemână faptul viu, cu înfățișarea și complexitatea lui autentică, îl ia ca atare, îi păstrează toate caracterele. În subiectul la care s-a oprit nu ține să stabilească ierarhii sau opoziții stricte între partea serioasă și partea bufă. Omul pe care ni-l înfățișează în piesele sale plânge și râde în aceeași zi, chiar și în același ceas, așa cum se poate întâmpla în viața reală. Dacă e nevoie, elimină amănuntul realist. Trece cu ușurință episoadele acțiunii dintr-un loc într-altul și nu ține ca între timpul scurs de la intrarea personajelor în scenă până la deznodământul acțiunii să existe termene adecvate. Se bazează pe imaginația spectatorului pe care o solicită neconținut. Cunoaște psihologia publicului; știe, anume, că mai presus de reguli și strictetei doctrinare acesta cere ca piesa reprezentată să aibă acțiune, adevăr uman, să producă emoții autentice, susținute.

Există o seamă de factori care au contribuit în mod aparte la formația și orientarea lui spirituală.

Notăm, mai întâi, mediul de poeți și actori boemi de la Londra, în care întâlnim pe Greene, Nashe, Kyd, Beaumont, Marlowe, Ben Jonson ș.a. Tavernele, ca locuri de întâlnire ale acestora, adăposteau și multe vicii, dar și mult spirit. Se înghesuiau aici, într-o învălmășeală nemaiținând seama de distanțele de clasă ori de avere, oameni care o dată cu golirea paharelor de bere știau să întrețină și nesfârșite dueluri spirituale. Între aceștia, Ben și Will – afirmă diferite mărturii contemporane – rețineau îndeosebi atenția: Jonson prin pondere și prin știința lui solidă, Shakespeare prin imaginație și vivacitate de spirit. Avem dovezi că acesta nu prețuia genul de petreceri zgomotoase, în atmosferă de tavernă. Se complăcea totuși în acest mediu, în măsura în care își constituia aici prietenii, se deprindea de moravurile oamenilor de teatru sau găsea pentru talentul lui o ambianță de emulație și măgulire.

Menționăm, mai departe, prietenia poetului cu conții de Essex și Southampton, doi aristocrați tineri și inteligenți. În locuințele lor elegante pe malurile Tamisei, Shakespeare întâlnea oameni de spirit și mai cu seamă oameni de litere, ca sir John Harington, traducătorul lui Ariosto, și George Chapman, traducătorul *Iliadei*. Dar dintre toți, cel mai important pentru formarea poetului este Giovanni (John) Florio (1553?–1625), vestit filolog umanist. Era fiul unui italian protestant refugiat în Anglia.

Îl întâlnim întâi în mediul universitar, ca repetitor de limbile italiană și franceză la Magdalen College de la Oxford, apoi în serviciul lui Henry Wriothesley, conte de Southampton, și în cele din urmă ca lector al reginei Anne. Era autor de gramatici, dicționare și traduceri, toate acestea cu scopul de a mijloci în societatea londoneză instruită o mai bună cunoaștere a culturii italiene, franceze și spaniole. În biblioteca acestuia – despre care se face aluzie în *Chinurile zadarnice ale dragostei* – Shakespeare are prilejul să cunoască scrierile nuvelistice ale lui Cinthio, Luigi da Porto, Bandello și Boccaccio. Tot aici se apropie de scrierile lui Dante, Machiavelli și Ariosto. Pare bine stabilit că atmosfera italiană din multe piese ale lui Shakespeare a fost influențată de legăturile acestuia cu Florio. E probabil că și de *Eseurile* lui Montaigne poetul s-a apropiat prin traducerea aceluiași învățat italian.

Opera dramatică lăsată de Shakespeare este rezultatul a două decenii de activitate (1591–1611). După media de două piese pe an deducem că poetul elabora cu ușurință. Faptul, de altminteri, e confirmat și de actori, colegii săi de breaslă, ca și de primii lui editori. În genere, construia pe subiecte împrumutate din diferite surse: cronici, piese mai vechi, nuvele italiene, balade și legende populare, capitole din diferite scrieri, episoade istorice, reminiscențe din lecturi întâmplătoare ș.a. Uneori, subiectele erau împrumutate în forma lor originală; alteori, acestea reprezintă adaptări și combinații de elemente din mai multe surse.

Menționăm, în consecință: *Doi gentilomi din Verona*, poveste romantică de dragoste și tinerețe, este transpunerea unei piese mai vechi, *Felix and Felismene* (Istoria lui Felix și a Filomenei), jucată la curtea reginei Elisabeta în 1584, dar al cărei text, ca și numele autorului, s-a pierdut. *Comedia erorilor* urmează acțiunea din *Menechmii* și prelucrează unele motive din *Amphitryo*, amândouă comedii de Plaut. Filiația din *Romeo și Julieta* e mai complicată. O poveste asemănătoare cu doi îndrăgostiți se ivește întâia oară într-un roman grec din secolul al II-lea, *Efesiaca* sau *Anthia și Abrocomas* de Xenofon din Efes. Subiectul, prelucrat mai întâi de italianul Masuccio din secolul al XV-lea, autorul lui *Il Novellino*, ajunge la forma lui clasică în secolul următor, sub pana lui Bandello. Se răspândește larg în Franța, Spania și Anglia. Aici, Arthur Burke traduce povestea în versuri, în 1562; este versiunea de care, după trei decenii, Shakespeare se va folosi în drama sa. Asupra trilogiei *Henric al VI-lea* există supoziția că Shakespeare ar fi transformat o versiune mai veche, semnată de Greene și Marlowe. În *Richard al II-lea* și *Richard al III-lea*, poetul se întemeiază pe material luat din cronicile lui Holinshed. Oarecum îi era tributar și lui Marlowe, în măsura în care aspira să rivalizeze cu acesta. Swinburne afirmă: „Tragedia (*Richard al III-lea*) este tot atât de năvalnică pasional, tot atât de simplă ca desen, tot atât de încărcată de retorism în expresie, fără însă a ajunge s-o egaleze în tumult, ca și *Tamerlan* al lui Marlowe“. Subiectul din *Titus Andronicus* a fost sugerat de piesa *Titus și Vespasian*, jucată în 1592 de actorii lordului Strange. *Neguțătorul din Veneția* reunește elemente din *Il Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino, din colecția de nuvele italiene frecvente în secolul al XV-lea, din romanul mai vechi *Evreul* de un autor necunoscut, din romanul *Trei doamne*

din Londra de R. W. (Robert Wilson?) și, în sfârșit, din piesa cu subiect asemănător, *Evreul din Malta*, a lui Marlowe. *Visul unei nopți de vară*, cea mai aeriană și mai grațioasă dintre piesele lui Shakespeare, își trage elementele din mai multe surse: *Povestea cavalerului* de Chaucer, *viața lui Teseu* de Plutarh, *Metamorfozele* lui Ovidiu, romanul medieval *Huon de Bordeaux*, tradus din limba franceză de lordul Bermers, plus influențe din folclor și, ca factură artistică, din romanele lui Lyly. Intriga din *Totul e bine când se sfârșește bine* e luată din *Palatul plăcerilor* de Painter, care la rândul său o împrumutase din *Decameronul* lui Boccaccio. *Femeia îndărătnică* este reluarea unei piese mai vechi, cu adausuri italiene sugerate de *I Suppositi* a lui Ariosto și de transpunerea acesteia în versiunea engleză a lui George Gascoigne. *Nevestele vesele din Windsor*, comedie compusă în grabă la cererea reginei Elisabeta, împletește motive din nuveliști italieni (Straparola, Ser Giovanni Fiorentino) cu motive dintr-o colecție de povestiri engleze, *Newes out of Purgatorie* Noutăți din purgatoriu), a lui Tarleton. În *Mult zgomot pentru nimic*, episodul Hero și Claudio, în jurul căruia se țese situația comică, provine de la italieni, mai precis din nuvelele lui Bandello, reluate și transpuse în limba engleză de Belleforest. *Cum vă place* este adaptată după *Rosalynde, Euphues' Golden Legacie* romanul pastoral al lui Thomas Lodge. În *A douăsprezecea noapte* se întâlnesc situații din piese și nuvele italiene bine cunoscute în secolul al XVI-lea (*Gl'Inganni, Gl'Ingannati*); se constată, deopotrivă, asemănări de subiect cu *Istoria lui Apollonius și a lui Silla* dintr-un volum publicat de Barnabé Riche în 1581. Pentru *Iuliu Cezar*, poetul are drept carte de căpătâi *Viețile paralele* de Plutarh, în traducerea lui Morth. Înainte, povestea lui Hamlet, prințul Danemarcei, fusese popularizată pe scena engleză într-o versiune între timp pierdută, aparținând probabil lui Thomas Kyd. Shakespeare reia această temă, având ca material nou date din *Istoriile tragice* de Belleforest, transpuse de acesta după *Gesta Danorum* sau *Historia Danica* a lui Saxo Grammaticus. *Troilus și Cresida* a urmat după lectura *Iliadei*, în traducerea lui Chapman; totodată sunt implicate aici elemente din Boccaccio, Chaucer, Lygdate și Robert Henryson, autori care s-au oprit asupra Cresidei, fie pentru a o prezenta ca pe o capricioasă fără inimă, fie pentru a-i înconjura fragilitatea cu simpatie și tandrețe. Atât *Othello* cât și *Măsură pentru măsură* descind din *Hecatomithi*, culegerea de nuvele a lui Cinthio, publicată în 1565. Subiectul lui *Macbeth* este extras din cronica lui Holinshed și din balade scoțiene. Tot la cronica lui Holinshed trebuie să ne referim și pentru *Regele Lear*; mai precis, la o adaptare dramatică după relatările cronicarului, destul de stângace, apărută în 1605 fără să se indice autorul, sub titlul: *Adevărata cronică istorică a regelui Lear și a celor trei fiice ale sale – Gonerill, Ragan și Cordelle*. Despre *Timon din Atena* și *Pericle* se crede că Shakespeare le-a scris în colaborare cu George Wilkins și cu William Rowley, acesta din urmă cunoscut ca profesionist al remanierilor. În parte, ideile sunt extrase din Plutarh și dintr-un dialog de Lucian, posibil și din comedia *Il Timone* a lui Boiardo. Pentru *Coriolan* și *Antoni* și *Cleopatra*, deopotrivă, Shakespeare apelează la aceeași traducere a *Vieților*

paralele făcută de North. *Cymbeline* reprezintă adaptarea liberă a unui fragment din Holinshed, în care este introdusă și o povestire din *Decameron*. Comedia *Poveste de iarnă* descinde din *Pandosto*, romanul popular al lui Greene. *Furtuna* reflectă emoția produsă în opinia vremii de un naufragiu petrecut pe coasta insulelor Bermude și în același timp folosește date și reminiscențe din cărți de călătorie (*Călătoria la Polul Sud a lui Magellan* în traducerea lui Eden), din *Eseurile* lui Montaigne și din *Metamorfozele* lui Ovidiu (traduse de Golding). Cităm și o piesă a germanului Jakob Ayer, *Die schöne Sidea*, cuprinzând în formă rudimentară episoade asemenea celor legate de Prospero, Ferdinand, Ariel și Miranda, deși s-ar putea ca aici raportul să fie invers.

Tabloul de mai sus, lung, cu o notă aridă de inventar, este totuși elocvent. Simțim în el fapte și trăsături ce caracterizează epoca: umanism, curiozitate universală, ambianță efervescentă de idei și sentimente, interes multiplu și crescând pentru formele manifestării umane. Ne înfățișează teatrul în plină exercitare a funcțiunilor lui, făcându-se ecou al mișcărilor contemporane de cultură și al stărilor comune de opinie. Deopotrivă, ne ajută să înțelegem personalitatea lui Shakespeare și să străbatem în formula sa de artă. Avem în față o uriașă forță imaginativă, dar pe care poetul nu o întrebuițează pentru a inventa situații inedite ori a-și desfășura fastidios subiectivitatea, ci pentru a interpreta cu criterii și în culori ale timpului, toate de ordin renașcentist, fapte, aspecte, sensuri și vibrații umane. Adevărurile cărora le dă curs aparțin tuturor. Vin și din noi, și din afară de noi; sunt chintesențe de viață, cu putere de circulație, intrate în cultură și în constituția spiritului uman, capabile astfel să definească natura noastră emotivă. Shakespeare, în lumina lor, apare ca unul din acele spirite mari, sintetice, în care putem spune că înțelesurile fundamentale ale existenței umane se întâlnesc periodic ca sub acțiunea unei mari necesități intime, pentru ca prin această întâlnire să li se regenereze imaginea, să intre în stilul vremurilor mai noi, să li se amplifice mesajul.

Reconstituirea creației lui Shakespeare a necesitat o muncă grea și îndelungă. Procesul continuă; există încă aspecte în această operă în care se așteaptă ca de abia de acum înainte exegeza să-și spună cuvântul.

Din repertoriul lui Shakespeare, în tot timpul vieții, i s-au imprimat numai treisprezece piese. E vorba de tipăriri fragmentare, în broșuri, întocmite fugitiv, mai mult din spirit comercial. În epocă nu exista încă un regim juridic al proprietății literare. Editorii puteau să publice orice, fără să țină seama de opiniile autorilor. Erau liberi, chiar, ca nici să nu le indice numele. Adesea acești editori intrau în posesia manuscriselor prin micile trădări ale unor actori incorecți, dispuși să vândă manuscrisele de pe care își învățau rolurile. Aflăm din documente contemporane că acționarii teatrelor cereau ca editorii să fie sancționați și ca tipăriturile începute să fie sistate. De fapt, acționarii nu vedeau cu ochi buni nici pe autorii înșiși când aceștia încercau să-și publice operele, fie direct, fie prin intermediul unor editori. Se temeau anume, ca prin tipărirea textelor să nu se împuțineze venirea la spectacole. Nu avem certitudinea că Shakespeare și-ar fi îngrijit el însuși vreuna

din tipărituri; de aceea e probabil că la imprimerie mergeau și copii de a doua mână, adesea texte abreviate ori modificate de către directorii de trupe pentru diferite întrebunțări scenice. De multe ori modificările erau făcute arbitrar, fără destulă conștiință artistică și fără respect pentru versiunea autorului. Din clipa în care teatrele achiziționau un text, îl socoteau drept proprietatea lor exclusivă. Își luau libertatea de a opera în cuprinsul lui oricâte modificări, fără nici o altă considerație decât preferințele publicului și interesele lor materiale. Pieseile agreeate de public apăreau mereu în versiuni noi. Autorilor nu li se lăsa sentimentul că textele lor sunt definitive; de fapt, nici ei nu revendicau un asemenea sentiment. Oarecum, unele din textele lor apăreau mai mult ca niște scenarii, pe canavaua cărora puteau fi înscrise inovații și transformări. Definitivarea textelor se făcea doar cu timpul, prin viață scenică și experiență confirmatoare în fața publicului spectator. Se poate ca acesta să fi fost și cazul unora din piesele lui Shakespeare. Ne referim mai cu seamă la acele piese mai vechi, cunoscute, dar care sub pana poetului aveau să capete trăsături de geniu. S-a spus chiar că întreaga creație dramatică a lui Shakespeare n-ar fi, de fapt, decât un repertoriu al vremii controlat de el însuși și jucat cu această pecete la teatrele lui.

Înțelegem, prin urmare, de ce atâtea manuscrise ale lui Shakespeare s-au pierdut ori ne-au parvenit în dezordine. Incontestabil, erau în joc și trăsături din firea boemă a poetului; însă principala explicație ține de moravurile care existau pe atunci în teatru, la care trebuie să adăugăm și situații decurgând din lipsa de apărare a proprietății artistice.¹

Prima ediție propriu-zisă a operelor shakespeareiene apare abia în 1623, șapte ani după moartea poetului. O datorăm – cum s-a mai spus – lui John Heminges și Henry Condell, actori din generația maestrului, stăpâniți cu pietate și recunoștință de amintirea acestuia. E posibil ca acțiunea lor să fi avut și sprijinul unei asociații de patroni-tipografi și editori, toți cu certitudinea că opera lui Shakespeare poate fi și lucrativă, fiind cerută de publicul cumpărător și cititor. Această ediție, oricare i-ar fi lipsurile, rămâne totuși memorabilă. Are meritul fundamental de a fi transmis posterității prima imagine integrală și unitară a operei shakespeareiene, constituind astfel baza pe care exegeza acestei opere își va clădi de atunci încolo vastul ei eșafodaj.

Ediția reunește treizeci și șase de piese (lipsește *Pericle*), într-un volum în folio de o mie de pagini, cu textul pe două coloane. Foaia de titlu indică drept editori pe Edward Blount și Isaac Jaggard. Dedicția – potrivit unor uzanțe ale timpului – este adresată lui William Herbert, conte de Pembroke, și lui Philip Herbert, conte de Montgomery. Notăm că primul, în calitatea lui de lord șambelan, era autoritate supremă în materie de teatru. Tot pe foaia de titlu găsim și portretul

¹ De regulă, autorii nu revedeau corecturile. E posibil ca publicarea celor treisprezece piese, în timpul vieții lui Shakespeare, să se fi datorat doar unor împrejurări. Se crede că mulți din contemporanii săi nu au văzut în el un dramaturg deasupra nivelului comun. Acesta ar fi motivul pentru care în opera lui s-au produs atâtea mutilări. Vezi Arthur Brown, *The Printing of Books*, în lucrarea colectivă *Shakespeare in his own Age*, Cambridge, 1964.

poetului făcut de Droeshout. Dedesubtul lui se află versurile omagiale scrise de Ben Jonson, din care cităm pe ultimele:

*Dar stai! te văd deasupra noastră-n spații:
Stea naltă lângă constelații!
Luceafăr printre brazi, dă sfat, sau ceartă
A scenei noastre asfințită artă:
De când te-ai dus, ea negru plâns bocește,
Și omul tău e singura-i nădejde.¹*

Interesante, îndeosebi, sunt cuvintele din prefață prin care cei doi editori, John Heminges și Henry Condell, se adresează către „marea familie de cititori”. Regretă că împrejurările au împiedicat că autorul însuși să-și fi publicat operele. Declară că au pornit la această acțiune din sentiment de prietenie față de poet și cu simț de răspundere față de operă. Recunosc că până atunci piesele lui Shakespeare circulau în versiuni defectuoase și deformate, puse la cale de oameni incorecți, mulți dintre ei hoți, impostori, plagiatori, subscriitori de falsuri. Precizează chiar că publicul a fost înșelat. Pretind mai departe că noua ediție reintegrează opera în drepturile ei: „...vă este înfățișată înzdrăvenită, cu mădularele întregi, fără versuri lipsă, așa cum le-a creat el”; și întregesc ideea cu o caracterizare: „...căci el, pe cât de fericit a imitat natura, pe atât de nobil a exprimat-o; mintea și inima îi lucrau în același timp; și ceea ce gândea așternea pe hârtie cu atâta ușurință, încât aproape că nu găsim ștersături în manuscrisele sale...”²

În 1632, apoi în 1664 și 1685, deci la intervale relativ scurte, ediția din 1623 a fost reluată și îmbunătățită, sub îngrijirea mai multor editori (Thomas Cotes, Peter Chetwyndes, H. Herrigman ș.a.) în noi *in folio*. Aceasta era situația în momentul în care apare Nicholas Rowe (1674–1718), biograful și primul editor critic al lui Shakespeare. În prezentarea biografică pe care o așază în fruntea ediției din 1709, Rowe consemnează asupra poetului date și amintiri care altminteri riscuau să se piardă. Textele, în genere, urmează cele patru *in folio* editate anterior. Folosește însă și ediții mai vechi, ca și material apocrif. Istoria literară consideră că multe din corectările propuse de Rowe sunt fericite; formulează însă și unele rezerve. Rowe proceda nu atât cu exigențe de editor sau de istoric literar, cât cu optica omului de teatru. Cu de la sine putere împarte actele în scene, le numerează după criterii raționale, marchează intrările și ieșirile personajelor din scenă, corectează unele forme gramaticale, schimbă punctuația. Precizăm totuși, că nu este cazul a-i face proces de intenție; simțim în toate aceste inițiative o judecată și o experiență de

1 Traducere de Tudor Dorin, în volumul de texte critice *Shakespeare și opera lui*, E.L.U., Buc., 1964.

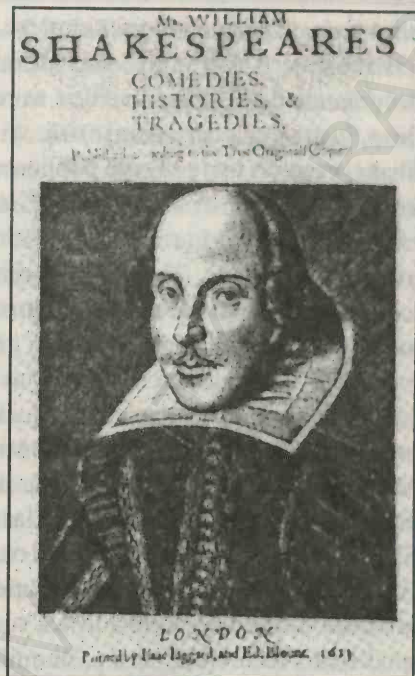
2 Prefață la ediția din 1623; traducere de Ion Aurel Preda, în volumul *Shakespeare și opera lui*, E.L.U., Buc., 1964.

autor dramatic preocupat ca textele să ofere cât mai bune condiții și organizări pentru aducerea lor pe scenă, pentru transformarea lor în spectacole.

Trebuie să amintim și de ediția din 1725, cuprinzând șase mari volume *in quarto*, alcătuită de Alexander Pope, reprezentant de seamă al clasicismului englez. În prefața ediției, Pope face o seamă de considerații asupra poetului și asupra operei. Afirmă că Shakespeare a avut geniu, că nici un alt scriitor în literatura lumii nu a dovedit mai multă originalitate. Ne cere să vedem în el nu un „imitator“ al naturii, ci un *instrument* al acesteia; „nu el vorbește despre natură, ci natura vorbește prin el“. Subliniază puterea lui aparte de a pune în mișcare sentimentele omenești, respectându-se totodată calmul, seninătatea și siguranța cugetării. Precizează însă că opera numără și scăderi, unele chiar „mari“. Le leagă de faptul că Shakespeare s-ar fi preocupat mai mult să placă „mulțimii“ decât să urmeze legile artei. Îi face imputări de felul acestora: a compus pentru un public străin de regulile scrisului, pentru a fi în asentimentul unui asemenea public și-a ales unele personaje din medii vulgare, s-a complăcut în tradiții de rând, a recurs la bufonerii facile, s-a abătut de la linia și strictețea genurilor, a făcut concesii chiar față de propria lui persoană și propriul lui talent, consimțind astfel ca un prinț al spiritului ca el „să se deghizeze într-un păstor“. Stabilește în concluzie că Shakespeare nu poate fi analizat prin prisma regulilor lui Aristotel și încheie cu o judecată în care bănuim că există mai multă complezență decât convingere: dacă operele de maturitate ale lui Shakespeare sunt superioare celor din tinerețe, este pentru că o seamă de protecții aristocratice căpătate între timp i-au dat poetului puțința să-și rafineze arta.

Ediția lui Pope, în genere, merge pe liniile întocmite de Rowe. Aduce perfecționări în ce privește subdivizarea scenelor lungi și indicarea locurilor unde trebuie să se petreacă episoadele acțiunii. Ediția își are locul ei bine marcat în seria lucrărilor menite să apere opera shakespeareană și s-o restituie integral posterității. Însă, oricum, ideea că această operă ar trebui „netezită“, pentru că astfel să corespundă elitei sociale, rămâne o eroare.

Notăm mai departe, eforturile făcute de Lewis Theobald, în edițiile lui succesive din 1733, 1740 și 1752. Înainte de acestea formulase critici împotriva ediției lui Pope în volumul *Shakespeare Restored*, prin care autorul lui și-a dobândit un loc



Copertă la prima ediție a operelor lui Shakespeare, 1623.

printre clasicii criticii literare engleze. Titlul integral expunea un adevărat program: „Shakespeare restaurat, sau exemplificare a numeroaselor erori comise și necorectate de d-l Pope în ediția sa recentă despre acest poet, cu scopul nu numai de a îndrepta ediția amintită, ci și de a restaura adevăratul text al lui Shakespeare în toate edițiile publicate până acum“. Pope s-a răzbunat, ridiculizând pe Theobald în poemul satiric *The Dunciad* (dunces: rege al proștilor). Într-o misivă către William Warburton, vestit teolog și erudit, la început adversar, dar pe urmă prieten al lui Pope, Theobald își rezumă punctul de vedere după cum urmează: „...mă preocup să stau cât mai aproape de text; să nu schimb nimic, acolo unde am posibilitatea să explic un pasaj, găsimu-i un sens; să nu corectez pe autor, dacă există probabilitatea că textul asupra căruia lucrez a ieșit din mâinile lui“.

În sfârșit, trecând peste o seamă întreagă de ediții intermediare¹, ajungem, în preajma secolului al XIX-lea, la lucrările lui George Steevens (1736–1800) și Edmund Malone (1741–1812). Primul, critic și erudit, este autorul unei ediții în zece volume, considerată multă vreme ediția clasică. Urmărește de aproape pasajele luate de Shakespeare din contemporanii săi cu scopul de a elucida echivoci, fie de conținut fie de stil, ivite între timp în discuție. Rămâne inexplicabilă – oare, lipsă de gust artistic? – eliminarea din ediție a sonetelor. Deopotrivă, sunt regretabile și unele modificări făcute mai târziu, în anii săi de bătrânețe, se crede cu gândul de a-și dezorienta contemporanii cu preocupări asemănătoare. Malone e interesat prin felul cum în ediția din 1790 a încercat să stabilească o cronologie a pieselor și să dea indicații sistematice asupra izvoarelor.²

Cu acestea, putem spune, procesul de pionierat în reconstituirea operei shakespeareiene se încheie. Lucrările amintite până aici formează baza pe care o va prelua știința literară modernă, pentru ediții savante, analize și comentarii critice, studii comparative, interpretări filologice și filozofice, situări istorice și morale, adică pentru toată acea vastă efervescență spirituală pe care această operă o perpetuează în cultura lumii.

Împărțim piesele lui Shakespeare în patru categorii: drame istorice, drame pasionale sau tragedii, comedii și feerii. Această clasificare prezintă, deopotrivă avantaje și dezavantaje. Ca avantaje numărăm: e simplă, metodică, ușor de ținut minte, utilă, didactică, intrată în tradiție. În ce privește dezavantajele, ea schematizează, dă impresia că opera ar fi construită pe compartimente, întunecă oarecum tocmai ceea ce în această operă este mai intrinsec, mai caracteristic:

1 Între acestea merită mențiuni aparte ediția lui Thomas Hammer (1744), ediția episcopului Warburton, versiune revizuită a ediției Pope (1747) și ediția dr. Johnson (1765).

2 Ediții moderne: ediția New Arden (U. Ellis-Fermor și H. F. Brooks) începută în 1951 și ajută la 39 volume; ediția New Cambridge (Dover Wilson) începută în 1921 și ajunsă la 39 volume, ediția Universității din Oxford (direcția R. B. McKerrow) începută în 1964, ediția G. L. Kittredge (16 piese principale, 1946); ediții compacte într-un singur volum: Kittredge (Boston, 1936), Peter Alexander (1951), C. J. Sisson (1954); ediții însoțite de note: William A. Neilson și C. J. Hill (1942), G. B. Harrison (1948), Hardin Craig (1951).

rețeaua ei de întrepătrunderi, complexitatea, sintezele intime, convergențele de implicații contrarii. E greu să afirmăm că la Shakespeare am găsi specii pure. *Richard al III-lea*, prin partea de cronică, intră în rândul dramelor istorice; ca problemă morală are înțelesuri de tragedie. *Hamlet*, ca dramă, este zguduitoare; cuprinde totuși și neuitate momente de umor. *Negușătorul din Veneția*, după deznodământul ei, ar putea să pară o comedie, dar în punctul nodal al intrigii dezvoltă o situație tragică. Personajul Falstaff a putut să apară tot atât de bine și într-o trilogie istorică, și într-o comedie domestică. În *Cum vă place*, tristețea lui Jaques se mișcă pe mai multe registre, de dramă și de comedie. În *Poveste de iarnă* s-ar părea că Mamilius, moștenitor la tronul Siciliei, e sortit pe pământ tuturor fericilor; sfârșește totuși în panică și durere. *Furtuna*, ca atmosferă generală, este o feerie; dar în dosul aspectelor ei de miraj, cu plutiri incantatorii printre forme de basm și visare, aflăm cu seriozitate o filozofie de muncă și de voință umanitară. Mărginim aici aceste exemple; în opera lui Shakespeare asemenea situații apar la tot pasul. Ele țin – vom avea confirmări în dezvoltările următoare – de felul cum poetul înțelegea și simțea nevoia ca în creația lui să cuprindă *viața*, în mișcarea ei de tumult, cu totalitatea resorturilor și a funcțiunilor care o alcătuiesc.

În tragedii ca și în comedii, Shakespeare construiește de fapt cu aceleași materiale și procedee. Ne confirmă el însuși faptul în piesele sale. Când sosesc la curte actorii, Polonius îi prezintă lui Hamlet cu recomandarea ce urmează:

Sunt cei mai buni actori de pe pământ în tragedia, comedia sau în istoria pastorală, comico-pastorală, istorico-pastorală, tragico-istorică, tragico-comico-pastorală, piese dintr-o bucată sau poeme fără capăt. Seneca nu li se pare prea greoi, nici Plaut prea ușor; sunt oameni care știu să împace cadența versului și mișcarea în voce.¹

(ACTUL II, SC. 2)

Această înșirare nu e numai glumă sau joc de cuvinte; desprindem din conținutul ei că poetul nu ținea ca între formele de teatru să așeze bariere și distanțe.

O dovadă în acest sens o putem găsi și în cronologia operelor. Nu apar aici perioade anumite pentru comedii, drame sau tragedii. Ideea că în tinerețe poetul ar fi cultivat mai mult genul comic pentru ca treptat, în maturitate, să ajungă la tragedii și drame pasionale, e dezmințită de fapte. În 1590, poetul debutează cu o dramă istorică, *Henric al IV-lea*, pentru ca la sfârșitul carierei lui să compună o feerie, *Furtuna*. După *Hamlet*, această culminație tragică, urmează la scurte intervale *Troilus și Cresida*, plină de vervă satirică, apoi *Totul e bine ce sfârșește bine*, comedie și gravă și spumoasă, cu mesaj optimist. Asemenea alternări nu sunt întâmplătoare; ele făceau parte din viziunea poetului, din felul lui de a resimți viața, din vasta complexitate sub care i se înfățișa manifestarea umană. Adevărul e că

¹ Traducere de Vladimir Streinu, ed. cit.

observația poetului nu procedează prin cantonări sau prin succesiuni de imagini asupra realității, ci prin contopiri cu aceasta, prin trăiri integrale.

5. Cronica Angliei

Din piesele lui Shakespeare, zece se inspiră din istoria Angliei. Au fost scrise între 1590–1613, deci de-a lungul întregii sale perioade de creație. Dintre toate, două sunt mai stinghere: *Regele Ioan*, a cărei acțiune coboară adânc în Evul Mediu, și *Henric al VIII-lea*, despre care e sigur că Shakespeare a scris-o mai târziu, în colaborare. Celelalte se înlanțuiesc într-o viziune unitară, alcătuind de fapt două tetralogii, una având în centrul ei figura lui Richard al III-lea, cealaltă figura lui Henric al V-lea.

Cronicile lui Shakespeare – dacă le putem numi așa – poartă ca titlu nume de regi. Schematic vorbind, ele înfățișează o succesiune de lupte pentru tronul Angliei, de la sfârșitul secolului al XIV-lea și până la capătul secolului următor. S-ar spune că domniile în cauză se aseamănă. În fiecare întâlnim crime, exilări, nobili căzuți în dizgrație, răz bunări, drepturi încălcate, lanțuri întregi de cruzimi pentru dobândirea și păstrarea puterii, transformări de vechi aliați în dușmani, comploturi și conspirații, alungări de pe tron. În realitate, e nemăsurat mai mult decât atâta. Avem de-a face cu una din cele mai intense și constitutive etape din istoria Angliei.

E nevoie, pentru a înțelege sensul dramelor în cauză, să facem mai întâi o seamă de recapitulări istorice.

Faptele încep de la cucerirea din 1066. Dinastia normandă, puternic instituită de către William cuceritorul, va cunoaște numeroase încercări de uzurpare. William Rufus, Henric I și Stephen vor pune rând pe rând mâna pe coroană, străduindu-se să-și valideze acest drept prin asentimentul interesat al bisericii. Angevinii revendică legitimitatea prin Henric al II-lea (1154–1189), care înțelege să înfrunte biserica și să poruncească asasinarea lui Thomas Becket. Pentru aceste fapte, monarhul imprudent avea să fie pedepsit exemplar. De aici o nouă serie de uzurpări. Ioan-fără-Țară răpește coroana nepotului său Arthur. Împotriva lui se coalizează Franța, papalitatea și baronii englezi; ca să evite înfrângerea, cedează posesiunile franceze, acceptă Magna Charta și consimte ca Anglia să se înfeudeze Sfântului Scaun. Cu fiul său Henric al III-lea (1216–1272), și apoi cu fiul acestuia, Eduard I (1272–1307), legitimitatea va fi restabilită pentru mai multă vreme. Se va menține tot secolul al XIV-lea, deși Eduard al II-lea, mort în închisoare, a fost un rege slab. Sub Richard al II-lea s-a produs uzurparea casei de Lancaster (1399). Prin victoria de la Azincourt, Henric al V-lea restabilește prestigiul dinastiei. Fiul acestuia, Henric al VI-lea, lichidează aventura franceză. Vor urma: reaprinderea luptelor civile provocate de pretențiile la tron ale casei rivale de York și de ambiția „*King-maker*”-ului Warwick; statornicirea casei de York; uzurparea sângeroasă a lui Richard al III-lea; prăbușirea pe câmpul de luptă de la Bosworth. Punându-se capăt sângerosului Război al celor două Roze, se deschide drumul la tron familiei Tudor. Noul rege, Henric al VII-lea, întemeietorul

dinastiei Tudorilor (1485–1509), stabilește o nouă legitimitate a tronului. În secolul al XVI-lea, urmașii acestuia (Eduard al VI-lea, Maria cea Sângeroasă, Elisabeta), frământările religioase și amenințările străine vor supune această nouă legitimitate la grele și repetate încercări.

Dramele istorice ale lui Shakespeare preiau părți întregi din aceste evenimente. Totul în fresca poetului exprimă mișcare, tensiune, istorie. Societatea, cu instituțiile care o compun și o reprezintă, se dezvoltă amplu și comunicativ în fața spectatorilor.

Regalitatea, între aceste instituții, deține locul primordial. Asistăm la înnodări și dezvoltări de intrigi politice, cu urmările lor înăuntrul hotarelor și în afara acestora. Simțim pulsația țării, problemele timpului, stările de lucruri, alternările de opinie, încrucișările de sentimente. Suntem introduși în atmosferă de neliniște pe care prelungirea războaielor, interne și externe, o întreține în cugetele vremii. Triumfuri și înfrângeri, virtuți și lașități, înălțimi și mizerii, glorie și rușine, curajuri morale și abdicări minore, acte de eroism și acte de trădare: toate acestea, cu jocurile lor de extreme ca și cu mulțimea lor de manifestări intermediare, izbutesc să integreze vaste tablouri de viață, cu înțelesuri și proporții de epopee.

În concepția lui Shakespeare, transpunerea cronicii pe scenă însemna ceva mai mult decât simple reconstituiri de fapte. Poetul scrie sub impresia evenimentelor la care asistă și a sentimentelor care îl stăpânesc. Resimte intens viața contemporană, ia parte sufletește la marile afaceri publice ale epocii; în dosul aluziilor sale, fie cele la adresa unor personalități de seamă, fie a evenimentelor, deslușim o gândire politică larg cuprinzătoare. De fapt, ambianța din aceste drame istorice este și aceea în care scriitorul a trăit și s-a dezvoltat intelectualicește. Adevărul e că tot poporul, care încă se simțea pândit de anarhia religioasă și de invazia străină, resimțea cu putere o nevoie de ordine, de legitimitate, de pacificare a spiritelor, de activitate creatoare. Totul se desemnează în lumina unității și a caracterului național. Privite separat, multe dintre faptele înfățișate ar putea să pară oribile, respingătoare. În totalitate, însă capătă măreție și mesaj. Tragediile ce se petrec denotă frământări ale unei comunități care luptă să se definească și să-și biruie contradicțiile. Au valoare locală și totodată înțelesuri universale. Se desprind din ele lecții de viață și lecții de guvernare, valabile oricând și oriunde. Nu există uzurpare neamenințată fățiș sau din umbră de forțe contrarii. Orice tiranie își are scadența ei fatală pe plan istoric și moral. Șeful de stat e cel dintâi dator să păzească valorile; erorile, slăbiciunile și crimele lui nu se șterg, ci se repercutează indefinit, adesea în proporții agravante, pe seama popoarelor și a societăților. S-a spus, pe baza acestora, că Shakespeare ar putea să fie socotit drept un poet al oamenilor de stat, un Tacit al dramei.

Seria dramelor istorice se deschide cu *King Henry VI* (Henric al VI-lea). Opera se prezintă sub formă de trilogie și are drept scop să dramatizeze Războiul celor două Roze. Asupra autenticității ei se poartă încă discuții. Nu putem ști, anume, dacă Shakespeare a reluat o versiune a lui Greene sau a lui Marlowe, dacă a scris-o în colaborare cu vreunul din aceștia sau dacă îi aparține în întregime. Subiectul se inspiră din cronicile lui Holinshed și Hall. Istoria acestui monarh mai

era relatată și într-o dramă mai veche, rămasă anonimă: *The first part of the contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster*.

Trilogia a fost compusă și reprezentată între anii 1590 și 1595.¹ Părțile se leagă între ele; își pot însă avea și individualitate proprie. Ne sunt înfățișate evenimente petrecute de-a lungul întregii domnii a regelui Henric al VI-lea (1421-1471).

În prima parte avem de-a face cu o succesiune de scene purtându-ne alternativ în atmosfera războiului cu Franța și în rivalitatea crescândă dintre casele de York și Lancaster. Piesa se deschide cu o scenă de marș funebru la catafalcul lui Henric al VI-lea, prevestind deopotrivă două serii de nenorociri, unele legate de războiul de pe continent, altele de luptele civile. Asistăm la eliberarea Orléans-ului și la respingerea englezilor dintr-o seamă de posesiuni în nordul Franței.

Partea a doua intră și mai adânc în Războiul celor două Roze. E un clocot continuu de ambiții, de lupte sângeroase, de trădări, de intrigi ale partizanilor din ambele tabere, culminând cu bătălia de la Saint-Albans din 1455.

În ultima parte asistăm la o și mai înverșunată încrâncenare de evenimente. Regele Henric al VI-lea, intimidat, abdică în favoarea ducelui de York. Regina Margareta, hotărâtă să păstreze coroana pentru fiul său, deschide ea lupta. Faptele vor culmina prin bătălia de la Tewkesbury (1471), cu victoria lui Edward, fiul ducelui de York. Henric al VI-lea sfârșește prin a fi ucis de Gloucester, viitorul Richard al III-lea.

Trilogia redă o perioadă din viața Angliei în care aceasta apare încă nepregătită pentru realizarea perspectivelor de putere, echilibru și supremație externă ce începuseră a se defini sub domnia lui Henric al V-lea. Tronul este înconjurat de intriganți și conspiratori pentru putere. Atitudini de mare devotament se întretaie cu tot atâtea acte de trădare. Au loc treceri repezi dintr-o tabără în alta, fie dictate de reculegeri și sentimente înalte, fie de impulsivități nestăpânite.

Există, incontestabil, un respect sacrosanct al tronului; totuși în jurul acestuia, sub numele lui, se adună orori și cataclisme. S-ar spune că statul englez e încă nesigur pe instituțiile sale. Națiunea, deocamdată, își caută parcă fâgașurile. Doritorii de putere procedează fără măsură și scrupule; lipsește deocamdată acea disciplină comună, bazată pe respectul vieții de stat, în cuprinsul căreia fiecare să înțeleagă până unde pot merge drepturile și acțiunile sale.

Regele se dovedește un conducător slab. Natura sa contemplativă, spiritul său religios, tendința aceea ca întâi să se supună divinității și ca prin aceasta să cunoască lumea, îi răpesc din mână cheile puterii. Rămânem cu impresia că ar fi izbutit să domine situația doar recurgând la procedee tiranice. Abulia lui, atât de pronunțată, îl făcea inapt pentru promptitudinea și energia guvernării. Însă, dacă lui

¹ Titlurile întregi: *The first Part of Henry the Sixt* (p. I), *The second Part of Henry the Sixt, with the death of the Good Duke Humphrey* (p. II), *The third Part of Henry the Sixt, with the death of the Duke of Yorke*.

Henric i-a lipsit elementul activ, voința de a lua hotărâri și a le traduce în fapt, nu e mai puțin adevărat că în gândirea și sentimentele sale avea o înțelegere superioară a suveranității:

...Ei mă cunosc.

La tot ce mi-au cerut, urechea mea

N-am astupat-o. Nu i-am amânat.

Pe răni deschise mila-am revărsat-o

Și inimi de dureri am ușurat

Și lacrimile le-a secat blândețea-mi.

La bogăția lor eu n-am râvnit.

Cu biruri grele nu i-am apăsât.

Eu nu m-am răzbunat de-am fost jignit.¹

(P. III, ACTUL IV, SC. 8)

Este o operă de tinerețe. Poetul nu se afla încă în plinătatea mijloacelor lui artistice. Se simte influența lui Marlowe, puternică mai ales în colorarea intensă a momentelor tragice și zugrăvirea scenelor de cruzime. O seamă din episoadele înfățișate aici s-au petrecut pe locuri de care îl legau amintiri ale copilăriei. Atmosfera epocii este încă plină de ecourile Războiului celor două Roze. Mulțimile, ajunse acum într-o perioadă istorică de pace și prosperitate, resimțeau nevoia de a retrăi cu fervoare momente din trecutul național, de a le vedea reprezentate în trăsături tari și patetice. E vorba de un fapt intrat adânc în însăși substanța dramei elisabetane. Sufletește, Shakespeare se confundă cu această mișcare. Eroii săi individuali exprimă colectivitatea națională; erau sinteze ale acesteia.

O seamă de personaje – din multele pe care această trilogie le aduce în scenă – sunt bine conturate.

Talbot, în tabăra engleză, este viteaz, nobil, capabil de abnegație și dăruiri înalte; nu precupește nici o jertfă în împlinirea datoriei sale față de țară și de coroană. Într-o scenă memorabilă, tatăl rănit de moarte are încă puterea să evoce cu admirație și recunoștință vitejia fiului său John, căzut alături de el în aceeași luptă:

Ah, unde e viața mea de-a doua?

A mea pierdută este... Unde-i John?

Triumfătoare moartă, vrednicia

Copilului mă-ndeamnă să-ți surâd...¹

(P. I, ACTUL IV, SC. 7)

¹ Traducere de Barbu Solacolu, în *Opere*, vol. VI, E.S.P.L.A., Buc., 1958.

² *Op. cit.*

În tabăra franceză îi corespunde Ioana d'Arc: hotărâtă, avântată, curajoasă, privită în același timp și sub o prismă engleză a vremii, cu acuzații de vrăjitorie și cu rezerve față de castitatea ei de fecioară.

Richard Plantagenet, duce de York, domină acțiunea din a doua parte a dramei, cu firea sa vanitoasă, ambițiile, orgoliile și prezența lui stăruitoare, cu actele sale de curaj dublate de tot atâta șiretenie. Nu mai puțin, Somerset, Suffolk, Humprey, duce de Gloucester, Clifford, Clarence, Norfolk ș.a. redau imagini feudale, se înscriu într-o frescă istorică, aduc în freamătul luptelor tensiunea morală a unor personalități puternice.

Regina Margaret unește în manifestarea ei puternică două pasiuni: o pasiune instinctuală, de leoaică apărându-și puiul, și o pasiune politică, marcată prin voință, putere și spirit de dominație.

Regelui, gata să treacă tronul moștenitorilor din tabăra adversă, îi aruncă în față disprețul său:

*Răbdarea mea cu tine cum n-aș pierde-o?
Om de nimic! Să fi murit ca fată,
Să nu te fi văzut, nici fiu să-ți dau,
Să vadă-n tine-un astfel de părinte!"*

(P. III, ACTUL I, SC. 1)

Față de York, cruzimea ei politică nu are margini. Iat-o, întinzându-i un șervet înmuiat în sângele lui Rutland, copilul de curând ucis:

*York, ia șervetu-acesta. L-am muiat
În sângele pe care Clifford, vrednic,
Cu vârful spadei l-a făcut, din pieptul
Copilului, fântână să țâșnească.
De pot să-ți plângă ochii moartea lui,
Ți-l dau să-ți ștergi obrajii tăi de lacrimi.
De moarte, dacă eu nu te-aș urî,
Sărmane York, aș plânge pentru tine..."²*

(P. III, ACTUL I, SC. 4)

Prizonieră, fără scăpare în mâna dușmanilor ei, departe de a implora vreo îngăduință, îl înfruntă pe noul rege cu și mai multă energie:

*Nu plec. Omoară-mă. Rămân aici.
Hai, trage spada. Moartea mea ți-o iert."³*

(P. III, ACTUL V, SC. 5)

1 Op. cit.

2 Op. cit.

3 Op. cit.

În ce-l privește pe Gloucester, personajul poartă în germene izbucnirea de patimă și ură pe care i-o vom cunoaște mai târziu, când va deveni rege:

*Sunt om să pot să fiu iubit? Ce nebunie,
Un gând orbit să-ncerc nutri zadarnic...
Plăcere-în lume alta dacă n-am
Decât aceea de a da porunci,
De-a cârmui puternic, stăpânind
Pe cei cu un obraz mai norocos
Decât al meu, îmi va fi cer doar visul
Coroanei și atât cât voi trăi
Îmi va fi iad întreaga lume-aceasta,
Până ce capu-nșipt pe trupul strâmb
Nu va purta coroană sclipitoare...¹*

(P. III, ACTUL III, SC. 2)

Cu *Richard al III-lea*² ajungem într-un punct-cheie. Dintre dramele istorice ale lui Shakespeare este cea mai des reprezentată pe scenele lumii. Poetul acum procedează cu maturitate. Nu are importanță că subiectul apăruse și înaintea lui, în încercări de teatru mai mult sau mai puțin reușite; nu contează, chiar, nici ambiția oarecum naivă a poetului de a întrece popularitatea obținută de Marlowe cu *Tamerlan*; ce trebuie să reținem e că în piesa lui Shakespeare găsim și istorie, și psihologie, și filozofie, toate într-o bună stăpânire și coordonare a condițiilor de poezie dramatică cu acelea ale reprezentării practice pe scenă.

Subiectul dramei include evenimente din istoria Angliei petrecute între anii 1471 și 1485, adică de la asasinarea regelui Henric al VI-lea până la lupta de la Bosworth, în care Richmond, devenit prin aceasta erou național, ucide pe Richard al III-lea și pune capăt unei domnii tiranice, încărcată de crime și de aberații ale puterii.

Richard, duce de Gloucester, pare o făptură care a venit pe lume pentru a stârni dispreț și repulsie. E un estropiat, hidos la vedere. Rareori o înfățișare mai ingrată: mic de statură, cocoșat, cu un picior mai scurt decât celălalt, cu un braț infirm. Nimeni nu încearcă să se apropie de el cu puțină afecțiune. Totuși în sufletul său, acest om adăpostește puteri demonice. Cu cât se simte mai dizgrațiat de natură și mai respins de oameni, cu atâta crește în el o voință mai dominatoare. Îi trebuie puterea, atât pentru satisfacția de a o avea cât și pentru a o transforma în instrument de răzbunare împotriva tuturor. Și înainte de a fi obținut coroana Angliei și după aceea își exercită în voie cinismul de scelerat și beția sanguinară. Împletește cruzimea și inteligența într-un amestec grotesc. De Sanctis denumeste acest amestec „spectacol sublim al răutății umane“. Obține favoarea Anei, căreia i-a ucis tatăl și

¹ Op. cit.

² *The Tragedy of Richard the Third, with the Landing of Earle Richmond, and the Battell at Bosworth Field.*

soțul; acesta din urmă era prinț de Wales, succesor legitim la tronul Angliei. Sprijină asasinarea fratelui său, ducele de Clarence; ordonă să fie suprimați în turnul Londrei doi copii minori, fiii celui alt frate, regele Eduard al IV-lea. Cel mai mare dintre aceștia era Eduard al V-lea, devenit rege prin moartea tatălui său, Gloucester trebuind să-i fie regent. Primește coroana pe care i-o va așeza pe frunte însuși reprezentantul bisericii. Pe tron, prizonier al faptelor și al firii sale, nu poate guverna altfel decât intensificându-și cruzimea. Își persecută adversarii; își alungă soția; din motive politice se recăsătorește cu nepoata sa, Elisabeta de York. Împotriva lui, implacabil, va începe să se organizeze o rezistență. În centrul acesteia se află Henric, conte de Richmond. Armata comandată de acesta îl înfruntă pe Richard al III-ea la Bosworth. Regele, cu puterile slăbite, are momente de ezitare, aproape de lașitate. În noaptea care a precedat bătălia finală, umbrele victimelor sale i-au chinat conștiința. Lupta are caracter hotărâtor. Omul care cu puțin înainte încercase încă să se apere eroic îndemnându-și soldații cu asigurarea că „în pieptul meu bat acum mii de inimi“, își dă pe față disperarea într-un strigăt cutremurător: „Un cal! un cal! regatul meu pe-un cal!“ (*“A horse! a horse! my kingdom for a horse!”*). Era strigătul nu al unui laș care ar fi voit să fugă, ci al unui schilod care nu mai putea să continue lupta pe jos.

Drama însă nu se mărginește să urce pe scenă doar evenimente de cronică. Ea se întregeste cu înțeleșuri tragice, cu fapte de conștiință în centrul cărora, firește, se află personajul principal. Ordinea istorică se confruntă astfel cu una etică.

Richard, într-adevăr, este scelerat și monstruos. S-ar spune că în el datele reflecției și pornirile necontrolate ale naturii se confundă până la a distruge orice ordine, eliminând orice criterii, deschizând astfel amenințător drumul necunoscutului. Se ia pe sine ca măsură, ca lege, ca formă suverană a manifestărilor omenești. Sfidează tot ce ar încerca sau ar putea să-l rețină. Dorește parcă să imprime întregii lumi urâtenia lui fizică și morală. Consideră coroana ca un bun personal, înțelege s-o întrebuințeze arbitrar, într-un amestec turbure de geniu și dezordine morală. Politica lui are un singur țel: să-i păstreze domnia. Are sentimentul că oamenii nu sunt decât o materie labilă pe care voința lui o poate modela în voie. Alege răul în mod deliberat; stăruiește în voința de a-l duce la forma lui absolută. Această pasiune se unește cu una egală a voinței de putere. Egoismul său primează asupra oricăror considerații și criterii. Nu dă impresia că în el și-ar putea face drum vreo tendință de regenerare morală. Atmosfera în care evoluează se resimte de emblematica și simbolismul medieval (visul lui Clarence, bocetul reginelor din fața Turnului Londrei în care sunt închiși cei doi copii minori, visele simetrice ale lui Richard și Richmond în noaptea premergătoare bătăliei de la Bosworth).

Totuși, monstrul este și om. Intuim aceasta încă de la început, din monologul cu care se deschide drama; și primim confirmarea în partea finală, când fantomele celor pe care i-a ucis îl trag la răspundere. Richard își cunoaște stigmatele; se știe respins de toți; își spune deci că va trebui să treacă la ceva nebunesc, crimă și tâlhărie, pentru ca astfel lumea să fie constrânsă a-i simți și a-i admite existența:

*Cum n-am să fiu iubit vreodată,
Nici să țin pas cu vremea-n vorbe dulci,
Ei bine, iată, vreau tâlhar să fiu
Și să urăsc răsfățul ăstor vremuri.*

(ACTUL I. SC. 1)

Trezindu-se brusc din visul în care îi apăruseră în postură justiționară fantomele reginei Ana și a lui Buckingham, Richard izbucnește într-o lamentabilă, dar și dramatică frământare de conștiință:

*Să-mi dați alt cal! Și rănile legați-mi!
Isuse, fie-ți milă! Nu!... E-un vis!
O, cuget laș, ce mult mă întristezi!
Albastră e lumina: miezul nopții;
Reci picături îmi înfioară trupul...
De ce mă tem? De mine? Alt – nu-i nimeni.
Richard la Richard ține! Eu nu-s eu?
E-un ucigaș aici? Nu-i! Ba da: eu!
Să fug atunci? De mine? Am temei:
Să nu mă pedepsesc. Cum, eu pe mine?
Eu însă țin la mine, de ce-aș face-o?
Pentru că mie bine mi-am făcut?
Dar nu, căci ura mea spre mine cată
Și demn de ură-i tot ce-am săvârșit.
Da, sunt un ticălos; ba mint, nu sunt.
Nu te huli, dar nici să nu te minți!
În mii de limbi vorbește conștiința
Și fiecare o poveste spune,
Iar oricare poveste mă condamnă.
Sperjurul, cel mai crunt sperjur,
Și crima, cea mai sângeroasă crimă.
Iar toate-aceste crime vin nainte-mi
Și-mi strigă: „Vinovat! Ești vinovat!”
Pieri-voi, căci nu mă iubește nimeni!
Și dacă mor, nu mă va plânge nimeni!
Și de ce-ar plânge dacă nici chiar eu,
În mine, pentru mine, n-aflu milă!
Mi s-a părut că duhurile celor
Pe care i-am ucis veneau în cort*

Amenințând că mâine răzbunarea
Va fulgera asupra frunții mele!"

(ACTUL V, SC. 3)

Nu înseamnă, prin aceasta, că personajul ar fi mai puțin detestabil și că ticăloșia lui ar putea să capete o circumstanță atenuantă. Însă situându-l sub unghiuri mai umane, capătă putere și autenticitate. Dacă simțim că sabia lui Richmond a făcut dreptate și primim faptul cu un sentiment de ușurare, nu e numai pentru crimele comise, ci și pentru continuul ultragiu pe care acest om putea să-l aducă speciei sale.

Asupra personajului critica a emis păreri diferite; de aici și interpretările variate pe care rolul l-a cunoscut pe scenele lumii, din partea marilor lui interpreți. Richard oare e numai monstrul moral care se răzbună împotriva tuturor pentru diformitățile lui congenitale sau încarnează un rău mai general, cu rădăcini în ființa ca atare a statului și în formele de viață ale societății contemporane? Este făptura subumană, stăpânită de instincte și ancestralități încă neresorbite, ori dimpotrivă este mintea de o luciditate superioară, îngăduindu-și în consecință să treacă dominatoare peste limite și convenții? Este un scelerat de melodramă, mergând din cruzime în cruzime până la epuizarea capacității de emoționare a spectatorului, ori este purtătorul unui destin tragic? Avem de-a face doar cu un „machiavelism” personal, al unui monarh tiran și posedat de voluptatea puterii sau și cu reflexe dintr-un „machiavelism” mai cuprinzător, închizând în el caracteristici ale întregii epoci elisabetane?

Sunt ipoteze ce nu trebuie eliminate; în fiecare poate exista o parte de adevăr.

Următoarea dramă istorică, *Richard al II-lea*, scrisă la interval de trei ani după cea precedentă (1595), reprezintă un punct de seamă și în creația poetului, și în atmosfera politică a epocii. Fondul acțiunii continuă să fie extras din cronica lui Holinshed. Tema principală – căderea unui rege slab, în primul rând prin propriile lui inferiorități – are vecinătăți vizibile cu cea din *Eduard al II-lea*, piesa lui Marlowe. Tetralogia încheiată cu *Richard al III-lea* privea peripeții ale casei York; cea care se deschide cu piesa de care ne ocupăm se referă la casa Lancaster.

Acțiunea se petrece la sfârșitul secolului al XIV-lea. Richard al II-lea este un rege slab, nepăsător, nehotărât, îngâmfat. Dintr-o dată, trecând la acte de autoritate, surghiunește pe Bolingbroke, fiul lui John de Gaunt, și pe Thomas Mowbray, duce de Norfolk. Se temea ca popularitatea celui dintâi să nu facă din el un rival la tron; iar celălalt știa multe lucruri despre crimele regale, la care de altminteri fusese complice. Dar Bolingbroke se reîntoarce în fruntea unei armate strânsă în grabă, își detronează vărul și devine rege sub nume de Henric al IV-lea. În fața acestor situații, Richard are alternări brusce între stări de exaltare și depresiune. Se retrage în castelele de la Flint, în vreme ce la Londra se făcea noului monarh o primire triumfală. Înconjurat de oamenii acestuia trimiși să-l asasineze, Richard se apără

cu îndârjire și îndrăzneală. Nimeni până atunci nu i-ar fi bănuț o asemenea atitudine. Sfârșitul i-a dat o pecete de mărăție.

Regele s-a făcut vinovat în fața poporului și țării, lăsându-se condus de interese personale. Nu-i lipsește inteligența; este însă pradă unor continue șovăieli. La acestea avem de adăugat caracterul său dispus să se prefacă de la o situație la alta. Își schimbă atitudinea cu fiecare eveniment al soartei, fără ca vreodată să devină sigur pe sine. Încearcă să-și domine nesiguranța intimă prin măsuri draconice, prin acte arbitrare, prin manifestări excesive, prin toane. Nu e străin în totul de această latură a firii sale, dar refuză s-o recunoască. Consideră că el este însăși legea, ceea ce îi dă dreptul s-o și sfarme. Când însă adversarul său Bolingbroke va pași la acțiune într-un mod mai energic, această falsă autoritate se va prăbuși dintr-o dată, spulberându-se ca un castel făcut din cărți de joc.



Tudor Gheorghe în
Richard II – Arhiva TNC,
stagiunea 1981–1982

Situațiile din dramă aveau puncte de asemănare cu anume realități engleze din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Amintim, printre altele: favoriți regali și lingușitori de la curte, impozite excesive, injustiții patronate din sfere înalte, diferite măsuri arbitrare, mari fonduri cheltuite în expediții îndoielnice peste fruntariile țării, crime politice instituite fără judecată ori cel mult pe baza unei justiții sumare, ținerea în incertitudinea dreptului la succesiune ș.a. Dar aceasta rămâne un aspect secundar; principalul interes al dramei stă în felul cum de pe un plan material de fapte se va trece pe unul cu înțelesuri psihologice.

Într-adevăr, privite din afară, erorile monarhului ne pot inspira repulsie. Ne-ar fi greu să-i iertăm, de pildă, și felul cum îl deposează pe Bolingbroke de bunurile sale legitime pentru a le întrebuința împotriva Irlandei răsculată, și cruzimea față de bătrânul John de Gaunt, care îl avertiza cu demnitate:

Vechil al Engliterei ești, nu rege!

(ACTUL II, SC. 1)

Personajul însă e capabil de transfigurare. Ajuns în suferință, i se va revela noblețea sufletească, uneori cu accente aproape sublime. Își dă seama că între funcția de rege și manifestarea sa efectivă a existat o prăpastie. A fost – s-ar spune – nu titularul personalității sale, ci mai mult un actor al acesteia. Din regalitate purta doar o mască; nu a știut să se apropie și să-și însușească adevărata ei substanță. Era prea egoist ca să poată lua hotărâri propriu-zise regești. Dominat de prezența ființei proprii, nu a mai privit cu atenție în jurul său; a lăsat astfel ca o

seamă de porniri sălbatice și destructive și ale altora să se poată desfășura în voie. Se transpune visând într-o legendă a morții sale. În închisoare meditează, se reculege:

*Aici mi-așin urechea la greșeli,
Dar când aveam puterea, nu aveam
Urechi s-aplec la lipsa de măsură!
Ieri vremea mi-o pierdeam, iar astăzi vremea
E-aceea ce mă pierde...¹*

(ACTUL II, SC. 1)

Închisoarea, în loc de constrângere, îi devine moralmente o eliberare. Își imaginează aici o dramă în care rolul regelui alternează cu unul al cerșetorului. Un om nou, care până atunci zăcuse ascuns, se desface acum din el. Înțelege cât de adânc s-a prăbușit, din câte erori și-a croit existența. Încearcă să spargă oglinda pentru a nu-și mai privi chipul brăzdat de atâtea poveri. În același timp, lumina care s-a aprins în eul lui crește. Călătorește cu mintea în sfere transcendente. E pregătit să întâmpine ultimele evenimente ale soartei sale cu măreție. Atâta vreme, când se afla în posesiunea puterii, a ocolit adevărul, nu s-a apropiat de realitate, a rămas în marginea vieții. Acum însă, în preajma morții, umanitatea din el se afirmă demnă și curajoasă. Își va primi sfârșitul nu ca un învins, ci ca o ființă regească.

Școala germană denumeste *Richard al II-lea* o „dramă a cotiturii“ („*Drama der Wende*“).² Prin felul cum reflectă părți întregi din istoria engleză, mai cu seamă ca viziune a regalității providențiale, constituie punctul de plecare al teatrului universal shakespearian. Tragicul nu privește numai destinul indivizilor și al familiilor; îl putem găsi și în desfășurările istoriei. *Richard al II-lea*, ca personaj tragic, enunță și prefigurează în creația poetului pe Hamlet. Pe scenele vremii, dintr-o dată, o dramă ca *Richard al II-lea* avea să înalțe prestigiul teatrului. Deopotrivă, se conferea și actorilor o investire aparte: să interpreteze în fața publicului, din perspective grandioase, personaje și situații ale istoriei.

Începând din 1597, după ce își exersase pana de dramaturg în direcții diferite (*Visul unei nopți de vară*, *Neguțătorul din Veneția*), Shakespeare revine la istoria Angliei, având mereu ca punct de sprijin cronică lui Holinshed. Vor urma cele două părți ale lui *Henric al IV-lea*³ și *Henric al V-lea*⁴, cu aceasta din urmă încheindu-se cea de a doua tetralogie.

1 Traducere de Mihnea Gheorghiu, în *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., Buc., 1959.

2 Vezi Heinz Kierman, *Theatergeschichte Europas*, vo. III, p. 84.

3 Partea I: *The First Part of Henry the Fourth, with the Life and Death of Henry sirnamed Hot-Spurre*; partea a II-a: *The Second Part of Henry the Fourth Containing: his Death: and the Coronation of King Hebyry the Fifth*.

4 *The Life of Henry the Fifth*.



Prințul Henric, de William Hole.
După *Drayton's Poly-Olbion*, 1613.

are de înfruntat răzvrătirea lui Percy (poreclit Hotspur), fiul contelui de Northumberland, fire aprinsă, explozivă, mai presus de orice convins de dreptul forței, îndrăzneț dincolo de orice limită, un fanatic al goanei după succes.

Regele deocamdată e singur. Fiul său, încă adolescent, lasă impresia că se complace mai mult în societatea petrecăreață a lui Falstaff, Pons, Gadshill, Peto și Bardolph decât în pregătiri serioase pentru viitoarele lui răspunderi de stat. Dar acesta dispune de o conștiință activă în care se pot petrece evenimente. Îl ucide pe Hotspur într-o luptă dreaptă și cavalească, izbutind astfel să netezescă un principal motiv de neliniște și amenințarea din jurul tronului.

În a doua parte a dramei *Henric al IV-lea*, mai senină decât cea dintâi, îl putem urmări pe Hal – așa îl numeau tovarășii lui de petreceri – maturizându-se sufletește, căpătând un sentiment de răspundere, începând să-și înțeleagă îndatoririle de prinț moștenitor. Se depărtează de mediul boem, în care mulți aveau impresia că se afundase fără putință de ieșire; confirmă în drepturile lui de mare judecător pe sir William Gascoigne, omul care în numele justiției publice avusese curajul să-l aresteze. În 1413, la moartea tatălui său, este apt să-i succedă la tron. Sub numele de Henric al V-lea va deveni unul din marii regi ai Angliei.

Acțiunea din *Henric al V-lea* începe să se pregătească la sfârșitul celei de a doua părți din *Henric al IV-lea*. Tânărul monarh, schimbându-și caracterul, devine

Asistăm la continuarea evenimentelor evocate anterior. Pe tronul Angliei, sub numele de Henric al IV-lea, se află fostul răzvrătit Bolingbroke. Manifestă mai multă voință decât predecesorul său și pare un monarh făcut să stăpânească situația. Dar întâmpină și el dificultăți asemănătoare. Situații ca acelea care i-au ajutat să dobândească tronul se întorc acum împotriva lui. Edmund Mortimer, pe care Richard în momentul morții sale îl indicase drept urmaș, aspiră la putere. Din nou se aprind ambiții; seria războaielor civile se află încă la începutul ei; dorința de dobândire a coroanei pune în mișcare alte lupte fratricide. Pentru a-și menține puterea, Henric al IV-lea se vede nevoit să recurgă la aceleași mijloace de care s-a slujit pentru a o cuceri. Are împotriva sa pe mulți: pe scoțianul Archibald, conte de Douglas, hotărât să-l urmărească peste tot și să-l ucidă cu propria-i mână; pe galul Owen Glendower, care trecea în ochii tuturor drept un magician cu puteri oculte; mai cu seamă

„regele bun“, în sensul preconizat de gânditorii umaniști ai Renașterii ca Thomas Morus (*Utopia*) și Thomas Elyot (*Guvernatorul*), ca și în sensul vrut de patriotismul lui Shakespeare în apoteoză pe care o închină regalității britanice. Această piesă încheie de fapt ambele tetralogii. De la *Richard al II-lea*, în care totul reflecta o mentalitate încă medievală, trecând prin stadiul intermediar din *Henric al IV-lea*, unde Hal și Hotspur reprezintă două concepții diferite în luptă, ajungem la *Henric al V-lea*, moment de sinteză în care conflictul se rezolvă istoric, încrederea în monarhie devine criteriul statal și noul suveran, vestitor al Tudorilor, capătă înțelesul de rege național.

Figura monarhului este pusă într-o lumină favorabilă. Întrunește calități multiple, ca om și suveran. E curajos, sincer, prevenitor; răspândește în jurul său o impresie de putere, de siguranță de sine, de noblețe cavalierească și de majestate regală. Uneori în cuvintele și gesturile sale se strecoară o ușoară și nevinovată notă de maliție; este o trăsătură la care ține, desigur, întrucât aceasta încheie în ea reminiscențe din tinerețea lui aventuroasă, petrecută în tovărășia lui Falstaff și a celorlalți.

În centrul acțiunii – care de altminteri nu e bogată în evenimente – se află campania din Franța, încheiată cu bătălia victorioasă de la Azincourt (1415). Patriotismul poetului vibrează în plin. Virtuțile personajului principal se împletesc de aproape cu cele pe care le gândește pentru întreaga comunitate engleză. Cavalerii francezi sunt priviți sub o prismă oarecum ironică: sunt ușuratici, nepăsători, chiar și fricoși; cei englezi însă au o atitudine neșovăitoare, își slujesc regele cu credință, au gloria patriei în sânge.

În preziua bătăliei de la Azincourt regele se adâncește în sine, măsurând cu reculegere filozofică întinderea datoriei și a răspunderilor sale, ca monarh și ca om. Își consemnează gândurile într-un monolog celebru (*“Upon the King!”*):

*Pe rege totul! Suflete și vieți,
Și văduve mâhnite, datorii,
Copii, greșeli, în seama regelui!
Și duc eu totul! O, ce soartă grea
Și care, ngemănată cu mărirea,
Supusă-i cleветirii-oricărui prost,
Ce știe numai de durerea lui.
De câte făr' de seamă bucurii
E nevoit să se lipsească-un rege
Când orice om de rând e plin de ele.
Și unde-i oare partea regilor
De care-un om de rând să n-aibă parte,
Afară de măriri, obștești măriri?
Au ce ești tu, mărire, chip cioplit?*



Armata engleză în marș. Din *Image of Ireland* de Derricke, 1586.

Ce zeu ești tu că griji lumești înduri
 Mai mult decât acei ce ți se-nchină?
 Cu ce te-alegi? Ce câstiguri dobândești?
 Mărire, spune-mi care ți-este prețul,
 Și-al închinării tale suflet, care-i?
 Ești altceva decât un tron, un rang
 Ce nasc în oameni teamă și-umilință?
 Dar cel temut e mai puțin ferice
 Decât cei ce se tem.
 De ce adesea, -n loc de-un drept prinos,
 Sorbi cupa-nveninată-a lingușirii?
 Încearcă doar să cazi la pat, mărire,
 Și cată-ți leacu-n proslăvirea ta:
 Vei stinge, crezi, al frigurilor foc
 La suflul unor măguliri deșarte,
 Gonit cu-nchinăciuni și temenele?
 Tu care-l îngenunchi pe-orice calic
 Poți da porunci și sănătății sale?
 Ești doar un vis trufaș care te joci
 În fel și chip cu-al regilor repaus.
 Un rege sunt și eu, dar te descopăr,
 Și știu: nici sfântul mir și nici coroana,
 Nici sceptrul, globul, spada, buzduganul,
 Hlamida-n fir și perle-ntreșesută,

Nici toate-acele denumiri umflate
Ce-ntâmpină pe rege, și nici tronul
Pe care stă, nici valul de onoruri
Ce bate-n țărmul 'nalt al acestei lumi,
Nu! Tot acest de trei ori falnic fast
Și tot ce-ncape-n patu-i de paradă
Nu poate-adânc dormi ca bietul rob
Ce, fără gânduri, cu stomacul plin,
Sătul de-a trudii pâne, se-odihnește,
Și-n veci nu vede groaznicele bezne
—Aceste ale iadului odrasle. —
Ci el din zori asudă până-seară,
Ca un argat sub ochii li Apollo,
și toată noaptea doarme-n Elizee.
Trezit apoi în crucea dimineții
L-ajută pe Hyperion să-nhame,
Și-a vremii goană veșnic o-nsoțește
Trudind mereu, cu spor, pân'la mormânt.
Un sărăntoc deci, de măriri lipsit,
Ce-și trece ziua-n muncă, noaptea-n somn,
E mult mai fericit decât un rege.
Și-un sclav, părtaș al păcii țării lui,
Se bucură de ea, și nu-și dă seama,
Cu mintea-i proastă, cât veghează-un rege
Să țină pacea, ale cărei ceasuri
Sunt pentru toți plugarii-un mare bine.¹

(ACTUL IV, SC. 1)

King John (Regele Ioan), compusă între 1596 și 1597, se situează în afara celor două tetralogii, dar continuă să dezvăluie aspecte din cronica Angliei. Ni se zugrăvesc în ea episoade din domnia lui Ioan-fără-Țară (1190–1216), regele constrâns să iscălească memorabila *Magna Charta*, document încă modern în concepția lui, prin care perioada anglo-normandă a monarhiei fără control lua sfârșit.

Piesa pune accent pe faptul care moralmente avea să apese cel mai mult asupra regelui Iona, înfățișându-ni-l ca pe un personaj odios: înlăturarea lui Arthur de Bretania, nepotul său, moștenitorul legitim la tron. Când s-a procedat la arestarea tânărului – istoricește vorbind –, acesta avea vârsta unui adolescent. Shakespeare însă ni-l înfățișează ca pe un copil, probabil pentru a face acțiunea mai dramatică și a da episodului și un caracter puternic uman, pe lângă cel strict politic. Regele a hotărât să-l ucidă; are totuși ezitări, trece prin stări de alternanță, în primul rând

¹ Traducere de Ion Vinea, în *Opere*, vol. V, Buc., 1958.

prin presiunea împrejurărilor din afară, în parte însă și sub acțiunea unor tresăriri intermitente de conștiință. Copilul, în cele din urmă, este adus sufletește în situația de a se sinucide.

Drama pune în lumină mai multe personaje caracteristice. Regele Ioan e crud, pare mediocru, totuși încarnează patriotismul național; într-un moment în care Anglia era amenințată de Franța și de papa Inocențiu al III-lea, spre el se îndreaptă nădejde comună; Constance, mama lui Arthur, copleșită de durere, nemaiputând resimți altceva în fața in justiției la care asistă decât un tragic sentiment de disperare; Faulconbridge, fiul bastard al lui Richard-Inimă-de-Leu, cu firea sa optimistă și umorul lui sănătos de soldat, încarnând virtuți ale unui popor și ale unei Anglii „în care nu a zăcut și nici nu va putea să zacă vreodată piciorul mândru al unui învingător”; Hubert, cu mentalitatea tipică a vasalului credincios, este gata ca din porunca stăpânului să execute fie și infamii, dar câteodată prin instinct putând să aleagă binele și să-l apere. În ce-l privește pe prințul Arthur, acesta ne atrage atenția îndeosebi. Într-o piesă mai veche, rămasă anonimă, personajul era un tânăr sănătos, cu reacțiile comune ale celui amenințat; la Shakespeare, personajul este un copil încă inapt a se apăra, făptură firavă și cuminte, expus să devină martir într-o lume de violențe și revărsări pătimase, dar cu atâta bunătate și resemnare în manifestarea sa naturală, încât în fața acestei atitudini, parcă intimidată, anume porniri infernale se vedeau nevoite să se rețină și chiar să se reculegă.

Seria acestor drame se încheie cu *Henric al VIII-lea*, scrisă la Stratford, în ultimii ani de viață ai poetului. Paternitatea ei ridică probleme de istorie literară încă în discuție. Colaborarea cu Fletcher e dovedită; cea cu Massinger e îndoicnică. Rămâne de văzut, de asemenea, dacă Shakespeare a colaborat la această piesă din interes real pentru subiectul ei, sau pentru a stimula și a continua să și-i apropie sufletește pe actorii tineri de la Globe și Blackfriars.

Textul împrumută relatări din cronică lui Holinshed și dintr-o biografie despre Wolsey, cardinalul-ministru, scrisă agreabil, cu simpatie, de un devotat al acestuia, George Cavendish.

Pe scenă se succed evenimente cunoscute: încercarea reginei Katharine de Aragon de a atrage regelui atenția asupra unor nemulțumiri populare; conflictul acesteia cu cardinalul Wolsey, căruia îi înfruntă cu demnitate ipocrizia abilă și vicleană; divorțul regelui de Katharine și căsătoria cu frumoasa Anne Boleyn, pe care nu va întârzia s-o trimită la butuc sub acuzația de trădare și adulter; intrigile de la curte și condamnarea la moarte a lui Buckingham ș.a. Anne – mama viitoarei regine – este înfățișată ca o intrigantă cochetă și frivolă; în schimb, predecesora ei apare într-o captivantă împletire de noblețe, demnitate și resemnare feminină. În unele momente – de exemplu, explicația cu Wolsey, omul de stat arogant și sigur de sine – atitudinea hotărâtă și frumusețea ei de caracter fac ca persoana regelui să treacă în umbră. În altele înscrie note patetice. Portretul regelui nu este zugrăvit cu o artă aparte; găsim în el imagine sub care și-l închipuia tradiția populară. Spre

deosebire de ceea ce am întâlnit în celelalte drame istorice, poetul evită aici să-și manifeste protestul ori indignarea. Însă din felul cum sunt expuse faptele, caracterul despotice, impulsiv și senzual al regelui, ca și alternările lui de egoism, acestea se deslușesc limpede.

Piesa se încheie cu accente ditirambice în onoarea viitoarei regine. E posibil ca acestea să nu fi aparținut lui Shakespeare, ci să fi fost adăugate mai târziu, în timpul domniei lui Iacob I.

*
* *

Cronica lui Shakespeare numără adesea inexactități și inadvertențe. Totuși adevărul istoric nu suferă. Epocile, moravurile, caracterele, oamenii, modurile de judecată, culoarea locală și culoarea vremurilor, vibrațiile sufletești și morale, stările de spirit, toate acestea sunt vii, trăiesc. Shakespeare, fără a fi cercetat în biblioteci și arhive, are însă intuiția istoriei în general și a istoriei naționale în special. Simte esențialul, îl sesizează; prinde marile trăsături caracteristice în mișcarea și eficiența lor; dă pulsației naționale măreție și universalitate; dezvăluie cruzimi și aberații; dar totodată în protestul moral sub care le cuprinde lasă a se înțelege că acestea sunt tributuri pe care aspirația și dezvoltarea umană trebuie să le plătească.

Ducele de Marlborough, comandantul armatelor engleze din Țările-de-Jos, victoriosul aproape legendar din războiul de succesiune în Spania, spunea la începutul secolului al XVIII-lea că nu cunoaște o mai bună și mai adevărată istorie a Angliei ca aceea pe care a putut-o învăța din dramele lui Shakespeare. August Wilhelm Schlegel, în vestitele sale *Prelegeri de literatură dramatică*, conferă acestor drame înțelesuri și proporții spirituale de adevărată epopee națională.

6. Alte drame istorice

Shakespeare, ca dramaturg istoric, se oprește și asupra unor momente din Antichitatea greco-romană. Nu este exclus ca poetul să fi găsit asemănări meritând a fi scoase în lumină între aceste momente și anume situații din Anglia vremii. E posibil de asemenea ca în această aplecare pentru subiecte antice să fi ascultat de mode renaștentiste, de autoritatea pe care o exercita asupra sa Plutarh ca și de unele considerente practice privind fastul și îmbogățirea repertoriului. Dar mai presus de acestea trebuie să avem în vedere că episoadele în cauză îl puneau în prezența unor caractere puternice, cu dezbateri intense atât pe planul conștiinței cât și pe acela al societății, ceea ce pentru arta lui Shakespeare era primordial și determinant.

În seria acestor piese, *Titus Andronicus*¹, datând din 1594, e cea mai puțin caracteristică. E posibil ca ea să fi fost întocmită în colaborare cu Peele și Kyd.

¹ *The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus.*

Scenă din *Titus Andronicus*.

Din mărturiile unui editor contemporan, Edward Ravenscroft, reiese că piesa ar fi fost scrisă de un autor necunoscut, că i-ar fi fost adusă lui Shakespeare pentru a fi jucată și că acesta ar fi retușat-o „marcând cu trăsătura lui sigură unul sau două din principalele roluri și caractere”. O parte din critică, în frunte cu sir Sidney Lee, acreditează această relatare. Dintre sursele antice notăm ca mai vizibile: *Metamorfozele* lui Ovidiu și *Thyeste*, tragedia lui Seneca.

Acțiunea se petrece în perioada de decadență a Romei imperiale. Peste tot apasă o atmosferă de cruzimi și sânge. Zăgazurile par rupte; se succed neconținut scene de groază, violuri, rapturi, revărsări de patimi. Titus Andronicus, generalul roman, este urmărit de ura reginei Tamora, pe care a adus-o învinsă la Roma, și de maurul Aaron, favoritul acesteia. Au loc episoade de o violență sadică și grotescă. Lavinia, fiica lui Titus Andronicus, e victima fiilor Tamorei; după ce au violat-o, aceștia îi taie limba și mâinile. Titus, sfătuit de Aaron, își taie o mână, în nădejdea că astfel va obține de la împărat grațierea fiilor lui; în realitate, i se vor restitui doar capetele acestora precum și mâna lui tăiată. De altminteri și el, Titus, va servi Tamorei hrană din carnea fiilor ei.

Un *Titus Andronicus* de excepție: Ștefan Iordache.

Figura lui Titus se înscrie pe una din liniile de seamă ale problematicii shakespeariene. Generalul roman vrea să-și facă singur dreptate. Și-a ridicat dorința de răzbunare la rangul de năzuință individuală. Rătăcește, fără vreo viziune clară, între bine și rău. Brutus, Romeo, Othello, Hamlet, în situații și în grade de intensitate diferite, se vor afla de asemenea în fața opțiunii între bine și rău.

Spectatorii vremii au primit piesa cu interes. Publicul londonez păstra încă urme de mentalitate medievală. În plus, trebuie să ținem seama că viziunea renașcentistă a tragicului nu excludea cruzimea; putem spune gândindu-ne la teza lui Machiavelli cu multiplele ei reflexe în epocă, la felul cum era înțeleasă rațiunea de stat ca și la atâtea practici și labilități morale din viața societății contemporane – că o și cultiva.

Julius Caesar reprezintă din toate punctele de vedere o operă de maturitate. Episodul istoric al asasinării lui Cezar în senat este însoțit de un studiu pătrunzător privind viața politică a Romei. E vorba nu de un simplu complot, pus la cale cu ușurință și consumat într-o singură clipă, ci de un întreg complex psihologic și social în care se încarnează virtuți și patimi, acte de înțelepciune și acte de nebunie, prietenii și adversități ireductibile, aclamații ori dimpotrivă îngrijorări și revolte populare. Toate sunt puse în mișcare printr-o intuiție extraordinară, dezvăluind în Shakespeare, deopotrivă, laturi de poet, istoric, psiholog și gânditor politic.

După scena uciderii, petrecută înainte de jumătatea acțiunii, figura lui Cezar iese din scenă. Eroul tragediei rămâne Brutus. Acesta este văzut ca o natură puternică, cu ceva sălbatic în ea. Are un orgoliu total, nemilos, în fața căruia pot sta deschise, deopotrivă, și culmi sublime, și aberații. Își arogă dreptul de a judeca umanitatea, considerând că aceasta trebuie să i se supună necondiționat. Reacțiile lui sunt făcute din extreme. Poate trece dintr-o dată de la stări limpezi, dictate de judecata lui liniștită, la raționamente aspre, dogmatice, ieșite parcă dintr-o doctrină a necruțării. Pentru Cezar are admirație și prietenie; totuși pune la cale uciderea lui și trece cu fermitate la executarea planului, convins că prin această hotărâre, pe care o consideră dreaptă și necesară, va salva ideea de libertate și va putea să stăvilească instalarea dictaturii în republica romană. Frământarea lui de conștiință, în acest sens, constituie unul din temeiurile psihologice ale dramei. În ființa lui se desfășoară o antiteză dramatică între bunătatea firii omenești și un ideal politic abstract. Și-a strivit instinctele lui nobile ca om pentru a comite o crimă pe care i-o dicta gândirea lui politică, la care se simțea obligat ca apărător al republicii. Totuși nu are conștiința liniștită. Încearcă să se amăgească situând argumentul politic mai presus de cel uman, construindu-i ca atare piedetastalul etic. A ucis trupul lui Cezar, nu însă și spiritul. Din mormânt, acesta cârmuiește. Brutus, fără a o mărturisi răspicat, simte faptul; toate gândurile sale sunt încărcate de acest sentiment:

...Și dacă un prieten m-ar întreba pentru ce s-a ridicat Brutus împotriva lui Cezar, îi voi răspunde: am făcut-o nu fiindcă iubirea mea pentru Cezar a fost mai mică, dar fiindcă iubirea

mea pentru Roma a fost mai mare. Ați fi voit ca Cezar să trăiască, dar să muriți cu toții ca sclavi, sau Cezar să moară, pentru ca voi să puteți trăi ca oameni liberi? Fiindcă Cezar m-a iubit, îl plâng; fiindcă a fost fericit, mă bucur; fiindcă a fost viteaz, îl cinstesc; dar fiindcă a fost însetat de putere, l-am ucis...¹

(ACTUL III, SC. 2)

Scenele se înlanțuiesc într-o construcție solidă, arhitectonică. Totul plutește într-o atmosferă intensă, încărcată de înțelesuri, purtătoare de mesaje și prevestiri. În senat, faptul s-a petrecut cu o măreție simplă, zguduitoare. Actul înjunghierii, în chiar clipa producerii lui, își dobândește o semnificație gravă, de sentință a destinului. Sunt momente vii, pregnante, în care replicile istorice izbesc puternic, cu fulgerări fatidice: „Și tu, Brutus!” – „Mori, deci, Cezar!”

Marc-Antoni obține libertatea de a rosti discursul funebru. Rareori, poate, în toată elocința lumii, un discurs mai bine întocmit și mai abil, folosind puterea de insinuare a interogației ori a exclamației retorice pentru a obține în cugetele auditorilor, în sensul voit de orator, zdruncinarea unor impresii sau convingeri anterioare:

*Mi-era prieten drept și credincios:
Dar Brutus spune că râvnea puterea –
Și Brutus este un bărbat cinstit.
Mulți prinși în lupte a adus la Roma,
Tezaurul umplându-l până-n vârf
Cu aurul răscumpărării lor.
Prin asta Cezar a râvnit puterea?
Sărmanii când gemeau, a plâns și Cezar:
Mai aspră este setea de putere.
Dar Brutus spune că râvnea puterea –
Și, sigur, Brutus e bărbat cinstit.¹*

(ACTUL III, SC. 2)

Cere ca blestemul poporului să cadă asupra asasinilor. Dizgrațiați, aceștia părăsesc Roma. Marc-Antoni și Octavian se unesc împotriva lui Brutus, pe care îl înving la Philippi. Acesta, dându-și seama în ce fel ambiția de putere a lui Marc-Antoni i-a dăruit idealul republican, exclamă: „O, Iuliu Cezar, ești încă puternic! Spiritul tău nu a încetat de a rătați pe pământ, întorcând săbiile noastre împotriva noastră înșine”. Își dă moartea aruncându-se în sabia întinsă de Straton.

Shakespeare aici pătrunde adânc în tainele personalității umane. Frământările lui Brutus, ca și decepția produsă de sfărâmarea iluziilor sale, îl pun alături de Hamlet, Othello și Macbeth. Nu mai puțin contează și dezbaterea istorică. În drama

¹ Traducere de Tudor Vianu; *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., Buc., 1955.

personală a eroilor deslușim o dramă mai mare, a Romei. Încep să ni se dezvăluie, cu toate că statul e puternic și strălucirea lui se află în mers, cauzele decăderii ce avea să urmeze ineluctabil. Cezarismul, pe care Brutus crezuse că-l poate înăbuși în fașă, se va reîncarna mereu – în Marc-Antoni, în Octavian, în seria împăraților – până la prăbușirea finală a cetății.

În domenii în care știința și erudiția străbat greu, pas cu pas, intuiția lui Shakespeare pune stăpânire dintr-o dată, luminând înțelesurile cu scilipiri de fulger.

Antony and Cleopatra strămută acțiunea la Alexandria. În primele trei acte, episoadele respectă relatările lui Plutarh; în celelalte, poetul vine cu modificări de natură să imprime acțiunii și personajelor intensități dramatice. Cezar se pierduse prin setea lui de glorie; Antoniu, generalul care la un moment dat reunea sub puterea sa o treime din imperiul roman, se pierde prin voluptate și orgoliu. E un om de acțiune, dar a cărui voință se va prăbuși total, pradă unor beții și încântări tulburi despre care își dădea seama că îl degradau.

Interesul se concentrează asupra celor două personaje principale. Antoniu vine înspre Cleopatra cu o dragoste totală. E surprins el însuși; nu și-ar fi închipuit niciodată, înainte de a intra în acest vârtej, că un sentiment va putea să pună atâta stăpânire asupra lui. Nu mai este tânăr; are vârsta de cincizeci de ani. Antoniu e – cum s-a spus – un greoi fluture roman prins în flacăra unei iubiri în care își va arde aripile. Viața lui a fost aspră; nu a cunoscut decât tabere militare, lupte și intrigi politice. Nu a șovăit vreodată. În fața pericolelor, întotdeauna a mers cu pieptul deschis, brav, implacabil, sclav al datoriei și fanatic al ambițiilor sale, la nevoie disprețuind orice, chiar iubirea și moartea. Acum însă e în prada unei transformări neașteptate. Dragostea lui târzie i-a descoperit o lume nebănuită, și iată: el, soldatul, găsește în această lume încântări din care nu se mai poate desprinde. Cleopatra, ca făptură feminină, are puteri uluitoare. Pe de o parte acestea o fascinează, pe de altă parte o ucid. Totul în felul ei de a fi este fatidic. Tulbură parcă și de departe. Plutește într-un aer de orient, plin de mistere și magii. Nu are scrupule, nici criterii; se poate juca cu viețile omenești, întocmai cum s-ar juca cu niște lucruri. În voința ei impetuoasă, făcută din capricii ori invenții surprinzătoare, nu știm ce să recunoaștem mai degrabă: dominație sau voluptate a propriei destrămări? În zadar am căuta în acestea o ordine, o înlănțuire; vom găsi doar izbucniri enigmatice, unele de foc și altele de gheață, unele de o perfidie rafinată și altele de o sinceritate brutală, toate însă făcute să dezlanțuie și să întrețină un vârtej înnebunitor. În acest vârtej, nervii de oțel ai lui Antoniu cedează. Colosul se prăbușește. În clipa finală, nimic altceva, ci doar un surâs din partea femeii adorate i-ar fi putut aduce o mângâiere adevărată în sfâșietorul lui lanț de nefericiri.

Tema orgoliului, ilustrată de asemenea printr-o personalitate puternică, apare și în *Coriolanus*. Evenimentele descrise ne poartă în primele timpuri ale republicii romane, făcându-ne să resimțim asprimea și măreția lor. Caius Marcius i-a învins

pe volsci la Corioli. De aici supranumirea de Coriolan, pe care i-au dat-o soldații lui în însuși toiul luptei, cu mândrie și admirație. Curând însă avea să cunoască din partea concetățenilor săi ingratitude și nestatornicie în sentimente. E acuzat public că ar nutri intenții dictatoriale și se obține trimiterea lui în exil. Coriolan, care știe cu cât devotament și cu câtă patimă își slujise țara, nu poate accepta această jignire. Trece în tabăra adversă a volscilor; primește comandă militară și pornește în război împotriva patriei proprii. Din victorie în victorie ajunge sub zidurile Romei. Refuză să dea ascultare ambasadurilor trimiși de concetățenii săi. În ultimă instanță vor intra în acțiune Volumnia și Virgilia, mama și soția sa, cerându-i să cruțe cetatea. Coriolan, cedând, semnează un tratat de pace și se întoarce cu trupele sale în țara adoptivă. Aici, Aufidius, căpetenie volscă, muncit de invidie și ură, neputându-i ierta gloria și ascensiunea, îl acuză de trădare în favoarea romanilor. Coriolan va cădea ucis în piața publică, victimă a conspirației pusă la cale de rivalul său.

În portretul făcut de Plutarh, Coriolan apare cu trăsăturile unui patrician auster, viteaz din orgoliu și datorie nobilitară. Sub pana lui Shakespeare, personajul capătă dimensiuni sporite. Și în structura piesei, conflictul individual se suprapune pe unul colectiv, dând astfel naștere la raporturi dialectice complicate, cu rezonanță profundă.

Coriolan ca soldat se bate cu sălbăticie, nesperiindu-se de câte carnaje puteau să crească în jurul lui. Profilul lui însă nu se rezumă la orgoliu și virtuți militare. În ochii săi, soluția politică prin care plebeii erau integrați în urbe apărea ca un compromis etic. Statul își sacrifică astfel ceva din concepția lui autoritară bazată pe disciplină și devotament. Avea, desigur, sentimentul că acest compromis era de natură să zdruncine însăși temelia vieții romane. De aici sentimentul său de protest și de refuz moral față de ambele tabere, a plebeilor ca și a patricienilor, din care de altminteri făcea parte. Meritele sale îi dădeau dreptul să aspire la orice demnitate de conducere. Evenimentele, totuși, făceau din el un sacrificat. Subsumând valori etice colective conflictului său individual, Coriolan avea să alunece într-un proces tragic, în care fără a-și pierde vreo clipă luciditatea și dreapta judecată se distrugea pe sine. Rechizitorul pe care îl adresează concetățenilor seamănă cu acela pe care exilatul Dante îl va îndrepta mai târziu împotriva Florenței. În Othello vorbea impulsivitatea; în Macbeth, setea de putere; pe Coriolan, care nu era numai un conducător militar, frământarea lui etică îl apropie în galeria personajelor shakespeariene de Hamlet, Timon și Lear.

Își îndeamnă ostașii cu înjurături și strigăte ca de fiară; pune în mișcare o forță parcă primară. E o cruzime totuși implicată într-un sentiment al datoriei, într-un comandament etic. Gândul că sarcina publică i-ar cere să facă o seamă de concesii criteriilor vulgare îi umple de furie. Acceptă, o dată cu candidatura la demnitatea de consul, să-și arate rănile primite în luptă; dar nu pierde din vedere să admonesteze pe aceia care în ceasul de sacrificiu nu făceau altceva decât „să urle de frică și să-și caute undeva scăpare”. Devenind aliatul volscilor, nevoia de răzbunare se manifestă cutremurător. Înainte înfruntase cu dispreț și pe tribunul care îi proclama

sentința, și mulțimea dispusă s-o aplaude. Zadarnic prietenii îi cer puțină măsură, prudență, înțelegere. Respinge chiar și intervenția lui Menenius, prietenul înțelept și bătrânul lui sfătuitor. Hotărârea lui răsună categoric: „Soție, mamă, copil, nu vreau să mai știu de nimeni!”

Cedează totuși la implorările Volumniei, mama sa. În atitudinea acesteia transpar valori etice, simboluri ale Romei și ale integrității ei originare, despre care considera că el singur printre semenii săi mai putea să le reprezinte. Nu poate fi vorba de o slăbiciune afectivă. În Volumnia admira un cuget la fel de dârz ca al său. Și ei, în bună parte, îi datora disciplina sa de cetățean și de soldat. Coriolan nu se dezice; e același, cu sufletul său aspru, masiv, în puterea lui de a urî și de a iubi. Convocase căpeteniile volsce pentru a fi martore ale intransigenței lui. Dar în loc de răzbunare crudă, vindictivă, acestea vor vedea un uriaș zbătându-se în durere și scrupule morale, lăsând ca printre gesturi autoritare să se prelingă lacrimi. E slăbiciune, contrazicând ființa lui de până atunci sau o formă de consecvență cu structura lui morală? Oricum, e om, în toată puterea cuvântului, se va prăbuși sub semnele implacabile ale unui destin.

Deslușim în deznodământ o împletire tragică de factori: orgoliu personal și orgoliu de castă; joc aberant ori fatidic de extreme; în plus nestatornicia ale sentimentelor populare când acestea sunt incitate ori măgulite de judecăți demagogice și porniri pasionale.

Printre protagoniștii dramelor romane Antoniu – ca și Coriolan – și-a ridicat patima la înțeles de normă universală. Nesăbuiința lui îl va zdrobi. Poetul împrumută însă acestui sfârșit ceva de apoteoză. E limpede că simpatia lui mergea mai degrabă spre acest învins decât spre victoriosul Octavian.

7. Marile tragedii

Shakespeare, în dramele lui pasionale, nu s-a gândit să adopte vreo doctrină sau alta. Ce îl interesa mai presus de orice era să înfățișeze oameni, cu încercările la care îi supune existența, cu tumultul conștiinței lor neliniștite. Caracterele personajelor se desfășoară ca în viață; nu ni le definește poetul, ci le deducem din dezvoltarea acțiunii. Pasiunile puse în cauză țin în primul rând de firea oamenilor, și apoi prin aceasta de natura și evoluția împrejurărilor din afară. Stăpâniți de pasiunile lor, sunt de regulă ei înșiși, cu trăsăturile lor adevărate și permanente; cazurile de bolnavi, exaltați sau desprinși de realitate sunt relativ rare. Nu avem de-a face cu descrieri de pasiuni ori cu analize voite asupra acestora, ci cu înseși întrupările și manifestările lor neprefăcute.

Eroii ni se înfățișează ca oameni liberi. În conflictele care îi zbuciumă au fost împinși, nu de forțe fatidice, ci de fapte pe care și le-au ales singuri. Destinele lor se află în mâinile lor proprii. Pentru crimele săvârșite plătesc; toți, până în cele din urmă, vor resimți cu intensitate un sentiment de remușcare. Nu se face nicăieri în mod expres vreo declarație de principii; înțelegem totuși că ne aflăm într-un climat

de înălțimi și responsabilități superioare, legate intrinsec de natura și condiția umană. Poetul nu exprimă nimic în notă rece, cu vreo asprime rechizitorială, dimpotrivă, are întotdeauna tonul emoțional, comunică freamăt și vibrație, se bucură și se întristează, trăiește. Viața în realitatea ei e o complexitate făcută din zbucium și contradicții. Shakespeare, în tragediile sale, o vede și ne-o redă ca atare.

Seria acestor tragedii – de fapt, drame pasionale – a fost deschisă prin *Romeo and Juliet*, scrisă după toate probabilitățile în 1595. Ne aflăm în fața unei tragedii și deopotrivă în fața unui mare poem de tinerețe și iubire.

Subiectul este preluat, fără modificări importante, din nuvela lui Bandello, în versiunea devenită clasică prin traducerea engleză a poetului Arthur Broke. Evenimentele se succed cu precipitare. Între întâlnirea la bal a celor tineri și tragedia din cavoul familiei Capulet din Verona nu se scurg decât câteva zile. E destul însă pentru ca aceste zile să devină teatrul unei mari drame. La începutul piesei, eroii sunt aproape doi copii: Romeo nu are încă nouăsprezece ani, iar Julieta abia a împlinit paisprezece. În tumultul pasional ce-i cuprinde, totul se maturizează vertiginos: tinerii devin caractere, apar înțelesuri umane, iubirea capătă măreții simbolice. Tinerii se iubesc cu o iubire totală, căreia nimic nu i-ar mai putea sta în cale: nici dușmănia proverbială dintre casele lor, nici piedicile societății, nici opiniile celor din jur, nici presimțirile sumbre, nici chiar teama de neant. În fața sentimentului care a tășnit ca dintr-un vulcan, orice încercare a cugetării s-ar frânge dintr-o dată, neputincioasă. Gustul de viață și gustul de moarte se întâlnesc într-un amestec ciudat de fericire și fatalitate. Deși sub substanțe deosebite, par mâunate de aceleași legi. Iubirea, o dată instituită, exercită putere absolută. I se supune totul; e mai tare ca viața, ca moartea, ca destinul însuși. Ascultând cuvintele înaripate ale îndrăgostitului, în memorabila scenă a balconului, s-ar spune că Julieta are un moment de șovăire: „O Romeo, Romeo, de ce ești Romeo?"; de fapt, nu e nesigură pe sentimentul ei, dar se întreabă dacă un Montague poate iubi o Capulet. Tremură puțin, și când trebuie să ducă la buze băutura adormitoare pregătită de călugărul Lorenzo, nu o sperie gestul închinat dragostei, ci – oarecum – întunericul și răceala din cavou. Într-un fel, scena cavoului e lugubră, și o clipă parcă regretăm că poetul a impus-o eroilor lui; pe de altă parte înțelegem că menținerea acestei scene era necesară pentru ca tragismul dragostei să apară cu toată puterea și pentru ca poemul să-și poată dezvălui ideea lui dominantă: iubire în viață și în moarte.

În ce anume stă înțelesul și farmecul răscolitor al acestui poem? Dușmănia dintre cele două familii nu trebuie să ne mire în mod deosebit; o găsim și în alta opere elisabetane și, mai ales, se putea întâlni curent în viața contemporană a Angliei. Conflictul dintre generații e și el comun tuturor epocilor; de altminteri, sunt destul de multe operele care l-au reflectat. Cât privește natura melancolică a lui Romeo, această trăsătură apăruse și înainte și avea încă să apară la numeroase personaje shakespeareiene: Hamlet, Jaques (*Cum vă place*), Vincent (*Măsură pentru măsură*), Postumus (*Cymbeline*) ș.a. Ne mișcă însă tinerețea personajelor. Sub unghiul ei, evenimentele petrecute par nemilos de crude. Această tinerețe

face ca senzualitatea celor doi îndrăgostiți să pară inocentă. Demonul dragostei devine aici izbucnire de viață, mesaj de sănătate și de strălucire, curaj în a înfrunta soarta, singurul adversar de care ar mai putea să se teamă.

Eroul este victima unor situații pe care nu el le-a pricinuit. Își acceptă soarta printr-un proces de adâncire interioară capabilă să-i reveleze sensuri și înțelesuri dintr-o ordine morală universală. Sacrificiul celor doi tineri nu este zadarnic, este prețul prin care vrajba dintre casele Capulet și Montague va lua sfârșit. Umanitatea se constituie prin jertfe.

Romeo și Julieta este o operă de tinerețe. Simțim aceasta și din psihologia efervescentă și de tumult nerăbdător, pe care poetul o împrumută personajelor, din felul cum o singură stare domină întreaga acțiune, și din stilul avântat, cu revărsări euphuistice și colorituri îmbelșugate. Piesa e plină de inadvertențe în ce privește situarea geografică, numele proprii, descrierea moravurilor, autenticitatea unor personaje. Ambianța generală însă e caldă și comunicativă. Găsim în ea, deopotrivă, cerul Italiei și aerul Renașterii. Ni le evocă N. Iorga în câteva formulări scăpărătoare:

„...o intuiție poetică admirabilă permite acestui spirit de o uimitoare putere de creațiune, din elemente uneori așa de puține, să dea, vrăjind, frumusețile închipuie ale unei naturi de miazăzi, cu pieți, cu strade zgomotoase, cu chilii de franciscani, cu câte un *camposanto*, și mai ales cu grădini superbe, asupra cărora plouă lumina lunii, o impresie în adevăr italiană...”¹

Hamlet, jucată întâia oară în 1602, reprezintă în opinia generală chintesența creației shakespeariene. Pretutindeni în lume, întotdeauna, a constituit o piatră de încercare, și pentru actori, și pentru publicul spectator, și pentru exegeza literară.

Aparent, există în ea trăsături puțin populare: lungimi, tirade nesfârșite, acțiune înceată, exces de reflecție și de introspecție, speculații filozofice, situații bizare și acțiuni deconcertante, amestecuri ciudate de tragic și comic, morminte ce se deschid repede, nemotivat, parcă într-o beție sepulcrală. Cu toate acestea, piesa a străbătut adânc în sentimentul comun, constituindu-și aici rădăcini mai mult decât altele. Explicația faptului stă în tinerețea, pasiunea și neliniștea încărcată de presimțiri și ecouri ale personajului principal. Interesează și cadrul general de Renaștere, făcut din fapt, erudiție, artă și crimă. Stă, deopotrivă, și în mesajul filozofic: lupta cu forțele răului, problemă ce se pune veșnic omenirii.

Cronicile l-ar situa pe tânărul prinț al Danemarcei în Evul Mediu; poetul însă ni-l zugrăvește ca pe un om din Renaștere. S-ar părea că totul concură pentru a face din el un fericit. E tânăr, instruit, natură sensibilă și bogată, făcut deopotrivă și pentru noblețea înaripată a poeziei, și pentru nevoia practică de cunoaștere, și pentru reculegerea filozofică. Unește plăcerile minții cu exerciții ale trupului și cu deprinderi cavaleresti. Crede în bunătate, în virtuți, în oameni. S-ar spune că nu-i lipsește nimic pentru a se bucura în voie, cu înălțime, de frumusețile naturii, ale artei, ale gândirii, ale societății, ale umanității în general. Totuși, Hamlet e tulburat. S-au petrecut fapte de natură să-i sfâșie firea sa sensibilă; acestea îl apasă jignindu-l profund.

¹ N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice*, vol. II, Buc., 1921.

Fantoma tatălui său îi relevă împrejurările în care acesta a fost ucis, cerându-i răzbunare. I se confirmă astfel fapte pe care oarecum le presimțea. Asasinul impostor este Claudius, unchiul prințului. Și-a ucis fratele pentru a-i lua tronul și soția. O crimă fratricidă încoronată de un adulter.

Sub apăsarea morală spre care îl împing aceste împrejurări, Hamlet începe să vadă lumea altfel decât până atunci. Vechea lui stare de spirit s-a prăbușit. Viața acum îi pare urâtă. Își dă seama că în ea își pot face drum, cucerind și consolidându-și poziții, ura, minciuna, intriga, trădarea, lăcomia de averi și situații, ipocrizia, senzualitatea vinovată. Nimic, aproape, nu-i mai comunică un sens; nici dragostea, nici viața de la curte, nici politica, nici raporturile obișnuite cu lumea. Față de toți devine un altul. Își ajunge străin – s-ar putea spune – chiar și lui însuși. Întrerupe idila cu Ofelia, deși continua s-o iubească. Din tot ce întâlnește în jurul său, doar prietenia lui Horațiu îi mai pare o oază luminoasă. Pentru rest păstrează un ton sufletească de ironie și sarcasm. Se lasă furat de împrejurări și momente, ca și cum în fața acestora nu ar mai vrea să vină cu o atitudine fermă, gândită în liniște. Răspunde mai mult cu izbucniri și paradoxuri. Judecățile lui strălucesc de inteligență și limpezime; în toate indignările lui pulsează puternic un sentiment al valorilor morale; toate însă poartă în ele o crispă, se petrec sub semnul unei tensiuni nervoase, anunțând parcă dureri și catastrofe. Desigur, Hamlet își dă seama de criza sau descumpănirea sufletească – i-am putea spune o stare de intoxicație morală – în care se afundă. Izolat, la o curte fățarnică, nu găsea momentul în care să-și facă singur dreptate; nu e mai puțin adevărat că resimțea și o voluptate, oarecum stranie, de a și-o întreține, complicând-o și confundându-se cu ea.

Îl obsedează gândul răzbunării. Nu trece însă direct la acțiune. În această fază îl stăpânesc o seamă de ezitări. Continuă să filozofeze, pierzându-se în speculații. E natura lui adevărată sau o deprindere spirituală dobândită prin studiile de la Wittenberg?

Simulează nebunia pentru a dejuca suspiciunea regelui și a curtenilor. Mulți pun tulburarea lui pe seama dragostei pentru Ofelia, fiica șambelanului Polonius. Înainte o înconjură cu preveniri curtenitoare; de la un timp însă nu a mai avut pentru ea decât gesturi și cuvinte crude. Pentru a se asigura că destăinuirile umbrei sunt adevărate, pune la cale reprezentarea unei piese, *Uciderea lui Gonzago*, cuprinzând în ea circumstanțe asemănătoare cu ale asasinatului petrecut. Nădăjduia astfel ca în timpul reprezentației să surprindă pe chipurile celor vinovați reacțiuni trădătoare. E ceea ce se va și întâmpla. În timpul jocului, simțindu-se descoperit, Claudius își pierde cumpătul.

Într-o întrevedere dramatică – amintindu-ne oarecum pe aceea dintre Oreste și Clitemnestra din *Orestia* – Hamlet își înfruntă mama, aruncându-i în față disprețul pe care i-l inspiră fapta ei. Crezând că regele le ascultă convorbirea ascuns în dosul unei draperii, înfige prin aceasta stiletul; nu era însă regele, ci Polonius, care cade mort.

Hamlet e trimis într-o călătorie în Anglia, pretext pentru a fi îndepărtat de la curte; însoțitorii lui aveau instrucțiuni secrete ca pe drum să fie omorât. E capturat de pirați; dar izbutind să scape de sub strânsoarea acestora, revine în Danemarca. Aici află că Ofelia s-a înecat. Laerțiu, fratele ei, e hotărât să-i răzbune moartea. Sub pretextul că ar vrea să-i reconcilieze, regele le propune să-și măsoare forțele într-un duel public, sub ochii curții. S-a îngrijit însă ca sabia încredințată lui Laerțiu să aibă vârful otrăvit. Hamlet e rănit prin vicleșug; în această stare, smulgând arma din mâna adversarului, îl lovește de moarte. Amândoi, astfel, vor cădea sub ascuțișul otrăvit al aceleiași spade. Regina soarbe cupa cu o băutură fatală pe care regele o pregătise pentru Hamlet. Înainte de a-și da sufletul, Laerțiu destăinuie în ce fel s-a făcut complicele regelui. Cu ultima energie ce-i mai rămăsese, Hamlet înfinge spada otrăvită și în trupul regelui. Fortinbras, prinț de Norvegia, va prelua tronul. Ordonă gărzii să salute trupul neînsuflit al celui care, dacă soarta i-ar fi îngăduit, ar fi putut să fie un rege vrednic. Fortinbras încarnează pe omul de acțiune. Are misiunea să încheie piesa cu făgăduința că ordinea morală, compromisă prin crima lui Claudius, va fi restaurată. Rolul, în economia piesei, se reduce la câteva replici; înțelesul lui însă plutește în atmosfera întregului episod.

Am fost martorii unei întrepătrunderi complicate de evenimente, purtând în ea ceva nemăsurat de crud și de straniu. Nimic mai firesc decât ca asupra ei judecata noastră să nu poată găsi dintr-o dată răspunsuri limpezi, edificatoare. Ne putem întreba dacă atâtea evenimente sângeroase nu micșorează noblețea piesei. Structura acesteia însă e polifonică; înțelesul ei nu se rezumă la registrele acute, nu trebuie măsurat doar prin acestea, ci trebuie raportat la suma registrelor, cu efectul sublim, pătrunzător, produs de totalitate. S-ar spune că mai mult decât de voința lui Hamlet, dezlegarea atât de tragică ar fi fost impusă de hazard. Totuși, trebuie să ținem seama că Hamlet nu a fost împins în acțiune de vreo forță din afară, ci s-a angajat în ea prin propria-i determinare. Din clipa în care i s-a limpezit țința, a procedat consecvent, fără șovăire. De fapt, din punctul lui de vedere, a lovit în singura ocazie de răzbunare ce i s-a oferit. Putea să-l ucidă pe Claudius în timpul rugăciunii; dar aceasta ar fi însemnat ca uzurpatorul să treacă în lumea cealaltă spovedit, deci absolvit de păcat, ceea ce tatălui său nu-i fusese îngăduit. Poate că ar fi trebuit ca răzbunarea să opereze asupra unuia singur, stigmatizatul, nu să moară atâtea, ca sub o revărsare fatidică. Nu e însă mai puțin adevărat că prin lașitate, fățarnicie, servilism și complicitate ceilalți contribuiseră și ei la făptuirea crimei. Într-adevăr, actul propriu-zis al răzbunării s-a petrecut în ultimul moment, întrecând toate punerile la cale menite să-l deçoace. Putem fi siguri că prin aceasta Shakespeare a ținut să pună în lumină și să glorifice funcționarea justiției imanente. Ideea făcea parte din sistemul lui de gândire și o întâlnim frecvent în operele sale. Prelungirea faptului până la constituirea momentului culminant, acela în care Claudius să poată fi ucis în plin păcat, reprezintă aici cheia de boltă a construcției dramatice. Motivul final era vizibil din primele momente ale acțiunii; prelungirea lui îndelungă, printr-un contrajoc metafizic de natură să amâne executarea până în faza de culminație tragică a conflictului, reprezintă ca măiestrie dramatică o trăsătură de geniu.

Asupra lui *Hamlet*, mai mult decât asupra oricărei alte drame shakespeariene, comentariile și interpretările continuă.

Avem de-a face cu o capodoperă, în felul ei unică. Materialul din Saxo Grammaticus și din celelalte surse reprezintă doar puncte de plecare. Personajul principal trăiește din ceea ce i-a dat poetul din el însuși, ca viziune de viață, ca experiență intimă, ca putere proprie de fabulație. Simțim, anume, cât abis poate exista într-un suflet omenesc. Neliniștea lui Hamlet se mișcă printre realități și himere. Câteodată, personajul ne apare ca venit de pe un tărâm străin; imaginația lui în fierbere, nevoia continuă de exaltare, stăruirea lui obsedantă într-o



Scenă din *Hamlet*, la Teatrul Național Craiova, stagiunea 1996-1997, cu Adrian Pintea (Hamlet) și Oana Pellea (Regina).

lume pe care parcă și-a creat-o doar pentru el singur, jocul acela al nebunici, putând pe alocuri să ne lase chiar impresia de nebunie adevărată, sunt făcute să ne țină în această impresie. Alteori îl simțim aproape, parcă în noi înșine. Trăiesc, se încrucișează și se dezbat în el, într-un amestec intens de înaintări și retrageri, multiple stări și atitudini. E trist, e vesel, plânge și râde, se stăpânește ori dimpotrivă își pierde cumpătul, mângâie și insultă, înțelege ori respinge, aspiră și deopotrivă se deprimă. De fapt, această neliniște nu e numai a lui; într-un fel sau altul, cu măsuri variind de la circumstanță la circumstanță, este a multora.

În ambianța de avânt și dezechilibru a curentului *Sturm und Drang*, cu atâtea sonorități și veleități shakespeariene în el, Goethe a căutat în meditații prelungite asupra lui Hamlet echilibrul și măsura, rezumându-i personalitatea în formulări memorabile:

„...Era prinț, prinț legitim, și dorea să domnească, pentru ca omul de bine să nu mai fie împiedicat de a fi bun... Cu inima lui curată, știa să-i deosebească pe cei buni; prețuia liniștea pe care sufletul sincer o poate resimți în preajma unui prieten... La curte, se părea că ar fi vrut să continue viața lui liniștită de student. Avea mai mult o veselie a capriciului decât una a firii sale; era apropiat, modest, prudent; știa să uite o jignire și s-o ierte; îi era însă cu neputință să-i admită pe aceia care depășeau măsura dreptății, a binelui, a bunei cuviințe¹. Și mai departe: „...Un caracter frumos, pur, nobil, cu desăvârșire moral, fără complexitatea viguroasă în stare a face din el un erou, sucombând sub povara unei greutăți pe care nu putea nici s-o poarte, nici s-o respingă... Se frământă, se închide în sine, se agită, înaintează, dă îndărăt, primește neconținut noi îndemnuri, și le reamintește neîncetat; sfârșește, parcă uitând ceea ce își pusese în minte, fără ca vreo clipă să-și mai fi regăsit seninătatea...²”

1 În *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cartea IV, cap. III.

2 *Op. cit.*, cartea IV, cap. XIII.

Interpretarea cuprinsă în aceste reflecții a cucerit multe spirite. Romanticii au privit-o aproape ca pe un cuvânt de ordine. Iar pe scenele de teatru, mari interpreți ai rolului și-au însușit-o deopotrivă.

Cercetările moderne privesc lucrurile printr-o optică diferită. Contestă că Hamlet ar fi fost un veșnic ezitant. Are spiritul tăios. Pe curtenii care îi stau în cale îi înlătură cu liniște. Cu Ofelia și cu mama sa e dur; nu le cruță câtuși de puțin. Toți în jurul său se tem de el. Îl respectă, simțind că în dosul privirilor lui paradoxale își urmărește planurile cu tenacitate. În jocul ascuns și flexibil al cuvintelor sale există hotărâre și siguranță de sine. Într-adevăr, sunt momente când puterea lui de a se decide pare paralizată. Nu înseamnă însă că acestea trebuiesc puse numaidecât pe seama unei slăbiciuni vitale; s-ar putea tot atât de bine ca îndoiala și oboseala lui de viață să fie tocmai expresia naturii sale puternice.

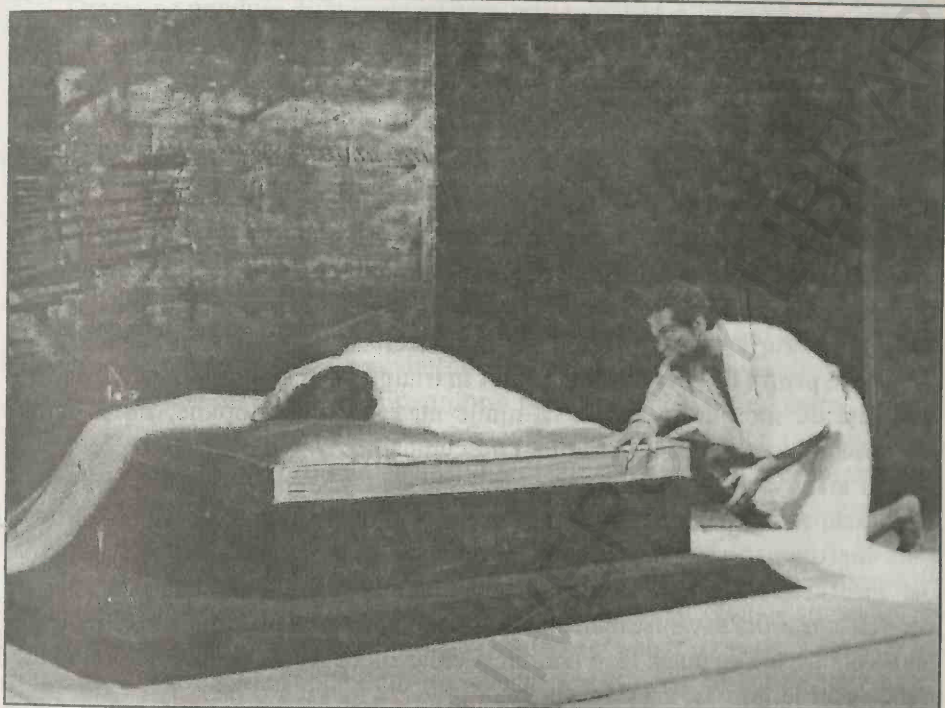
Problema rămâne deschisă. *Hamlet* se înscrie în rândul operelor asupra cărora mintea omenească nu va obosi niciodată să exploreze conținuturi și înțelesuri de viață.

„Noapte bună, iubite prinț!” – aceste cuvinte, prin care Horațiu își ia pentru totdeauna rămas bun de la prietenul lui, exprimă un sentiment general și se înalță pe deasupra oricărui comentariu. Îl iubim pe Hamlet, pentru că ne iubim frământarea ca oameni; în neliniștea lui deslușim, simbolic, ceva din prețul cu care trebuie să ne plătim umanitatea.

Cu *Othello* înaintăm în creația de maturitate a lui Shakespeare. Avem de-a face cu drama virtuții amăgită prin puterea demonică a răutății umane. Acțiunea e simplă dar susținută, proporționată și arhitectonică. Desdemona, fiica senatorului Brabantio, împotrivindu-se opiniei generale, ia în căsătorie pe maurul Othello, generalul viteaz, comandantul armatelor angajate să apere securitatea și splendoarea statului venețian. Iago, din garda acestuia, râvnește la locul de locotenent pe lângă comandat obținut recent de Cassio. Pentru a-l smulge urzește o serie de intrigi, printre care și insinuarea că acesta ar fi iubitul Desdemonei. Nu trebuia mai mult pentru a aprinde în cugetul lui Othello un sentiment dureros de gelozie. Vertiginos, acest sentiment ajunge la paroxism. Orbit de furie, Othello își ucide soția. Află însă curând că Desdemona era nevinovată. Torturat de remușcări, își pune capăt zilelor.

În nuvela italiană din care Shakespeare împrumută schema faptică a dramei, evenimentele sunt povestite cu cruzime. Eroii sunt naturi rudimentare, oarecum criminali de rând. Transpare, într-adevăr, și o temă de morală domestică: la ce poate duce o căsătorie nefirească, făcută în disprețul tradiției, al opiniei publice, al înțelepciunii obișnuite. La Shakespeare, pe această schemă se înalță un bogat studiu de caractere. Poetul reconstituie catastrofa, însă sub unghiuri psihologice și morale ce fac ca asupra ei să plutească un mare suflu tragic.

Premisele acțiunii trezesc în noi unele proteste. Felul cum Desdemona se îndrăgostește intempestiv de maur, cum își impune voința și cum aduce dezastru sufletesc în familia ei se abate de la condiția în care a fost crescută. Dezolarea lui



Scenă din *Othello*, la Teatrul Național Craiova, stagiunea 1964-1965, cu Vasile Cosma (Othello) și Eva Pătrășcanu (Desdemona)

Brabantio, tatăl ei, ne strânge inimile. Simțim că se pregătește o catastrofă. Maurul e impunător, prin statura lui athletică, prin siguranța de sine, prin aureola pe care i-au dat-o faptele lui de arme. Dar în dosul acestora deslușim și o anume emfază, pe alocuri de-a dreptul brutală, trădând în ultimă instanță o psihologie de condotier, soldat de aventură.

Însă treptat-treptat, în cursul acțiunii, acest sentiment de protest se șterge, transformându-se într-unul de interes și vibrație. Treccem peste defectele piesei: lungimi, declamații, afectări stilistice, poate și unele insistențe de melodramă; trecem și peste episodul oarecum naiv al batistei, cu toate că i se rezervă un loc important atât în dezvoltarea intrigii cât și în deznodământ. Ceea ce interesează mai presus de orice e drama personajelor, încrucișarea de caractere puternice.

Desdemona întruchipează dragostea în gradul ei înalt, integral. Exprimă credință și nevinovăție. Vine înspre maur pentru că îl admiră. Nu ar putea să acționeze altfel decât îi dictează sentimentul. Întreaga ei ființă e făcută din bunătate, încredere și iertare. Este atât de pură și de nefericită în dreptatea ei, încât tremurăm în orice clipă pentru soarta care ar putea s-o aștepte. Se creează în noi sentimentul că trebuie și că putem să-i iertăm totul. Se va pierde, nedrept, prin naivitatea, generozitatea și neștiința ei despre oameni.

Othello pare puternic. Nici unul din conducătorii trupelor venețiene nu are palmaresul lui. A strălucit în douăzeci de victorii; este celebru și sărbătorit; a primit încununări publice; a trăit freamătul băătăliilor victorioase; se știe admirat și respectat; cunoaște voluptatea gloriei. Totuși, în acest om puternic există și neînchipuite slăbiciuni. Nu se cunoaște îndeajuns pe sine. Împrejurările vieții lui de până acum nu i-au relevat acest orizont. Nu-și prevede reacțiile. Ar fi putut să bănuiască, vreodată, ce formă va lua sentimentul său de gelozie și la ce situații îl va împinge? Othello nu cunoaște răul, în orice caz *tot* răul din lume. Nu-l cunoaște, mai întâi, prin însăși condiția lui de războinic, trebuind să-l facă, să-l considere în ordinea naturală a lucrurilor, să-și măsoare prin producerea lui virtutea. Nu-l cunoaște, de asemenea, pentru că, mergând din triumf în triumf, și-a constituit un sentiment de siguranță de sine, de încredere că nimic nu i s-ar putea opune, fie și pentru contrarietăți ușoare, necum pentru a-l descumpăni.

În afara răului rezultând din etosul său de războinic – trădarea, gelozia – Othello nu-și dădea seama că ar putea exista și altul. Va ajunge să-l descopere sub febra unei drama personale; va izbuti, într-adevăr, să distingă realitatea de aparență. Dar aceasta se va petrece târziu, într-un ceas grav, când soarta lui era aproape jucată și catastrofa devenise ineluctabilă. Othello piere; nu mizerabil, ci ca un om în conștiința căruia se putea face lumină și chiar începuse să se facă. Moralmente, sinuciderea lui este un act de dreptate.

De altminteri, umanitatea personajului apare și în revărsarea lui. E gelos, desigur, cu impetuozitatea de bărbat, cu temperamentul arzând al rasei sale, cu forța primară pe care i-o dă setea de fericire; în același timp însă există în el și o suferință morală, aceea de a se vedea smuls dintr-o convingere scumpă tocmai de ființa în care voia să se încreadă total.

La antipod găsim caracterul lui Iago, personificarea răului absolut. Totul în acesta e mască, disimulare, intrigă și perfidie. Gelozia lui Othello izbucnește dintr-o pasiune. A lui Iago e rece, diabolică, îndreptată ca sub puterea unei voințe sumbre și distrugătoare împotriva tuturor: Othello, Desdemona, Emilia, Cassio. Îmbracă haina binelui, ca să ascundă sub ea tot răul cu putință. Rareori atâta meșteșug în a pune pe turpitudinea sufletului masca virtuții. Îndeamnă la crimă și prăpastie cu gesturi ușoare, simple, ca într-un joc sau o stare de indiferență. Momentul ales și procedeul folosit în acțiunea lui de intrigant par spontane; în realitate sunt pregătite din vreme, îndelung, cu filtrări și perfidii savante. Își alege victimele dintre cei buni, inocenți prin naivitate și inexperiență, știind că aceștia sunt cu deosebire proprii pentru a trezi în ei crize, descumpăniri, manifestări extreme. Să presupunem că Iago și-ar fi putut realiza ambițiile ușor, fără a mai pune în mișcare mașinații infernale; și în această ipostază, sufletește ar fi rămas același. Nevoia de rău îi este structurală. Niciodată în cugetul lui nu s-ar mai putea petrece o regenerare, o convertire. În ultimă instanță, fie și epuizând motivele, încă ar face răul, de astă dată pentru el însuși. Forța cu care l-a zugrăvit Shakespeare, ca și nuanțele întrebuițate pentru reliefaarea acesteia, îi asigură în galeria universală a caracterelor un loc unic.

Drama ne zguduie. Siguranța cu care intriga crește și își produce efectul ne procură stări intense de amărăciune. Asistăm cu milă și crispăre la felul cum Othello își torturează cugetul. Injustiția făcută Desdemonei ne revoltă. În același timp, ni se comunică și o lumină. Desdemona își dă sufletul într-o apoteoză a milei și iertării. Iago rămâne în viață, dar rănit, descoperit, trebuind încă să trăiască, poate pentru a-și simți înfrângerea și a da oamenilor socoteală de faptele sale. Moralmente, Othello se salvează; moare ca un om în sufletul căruia s-a produs o limpezire, într-un dramatism profund, sesizant. Totul se încheie într-un mesaj: fie și între ruine, justiția imanentă își rostește adevărurile ei.

Există în această dramă o notă de poezie aparte, insistentă și comunicativă. Personajele sunt oameni. Le resimțim respirația și căldura. Cadrul e bogat, pitoresc, încărcat de colorit exotic, propriu pentru aventuri răsunătoare. Veneția dogilor, stăpână a mărilor, punct de confluență a comerțului mediteranean, loc de artă, forță istorică și leagăn de mândrii naționale, apare în plina ei splendoare. Tot așa Ciprul, punct strategic, strajă în Mediterana, loc de vitejii, domeniu parcă înadins întocmit pentru ca în el condotierii să-și încerce vocația și puterile. Othello se exprimă într-un limbaj energic, pregnant, câteodată cu brutalitate, dar – notăm – nu o brutalitate elementară de soldat, ci una de asprime și curaj a ostășiei pe care o reprezintă. Cuvintele și mișcările Desdemonei plutesc într-o atmosferă de grație și puritate, toate scoțându-i în evidență feminitatea, dragostea de cămin, transparența de vis a tinereții.

Evenimente teribile într-o haină de aur; prin acest contrast, piesa înfruntă și posteritatea.

King Lear (Regele Lear) datează din 1605. Pe întâiul *quarto*, apărut în 1608, găsim titlul: M. William Shakspeare: *Adevărata povestire istorică a vieții și morții regelui și a celor trei fiice ale sale. Cu nefericita viață a lui Edgar, fiu și moștenitor al contelui de Gloucester, și cu humorul trist și sălbatic al lui Tom din Bedlam. Așa cum a fost jucată înaintea Majestății Sale Regelui la Whitehall în noaptea Sf. Ștefan în sfintele zile ale Crăciunului. Jucată de obicei de slujitorii Majestății Sale în Globe pe țarm*. Această formă de redactare reflectă procedee din stilul vremii; totodată ne anunță o dramă intensă, cu planuri diferite ce se întrepătrund, cu personaje de pe mai multe trepte ale vieții, cu atmosferă sumbră și evenimente tragice, cu plutiri între adevăr istoric și legendă.

Cu *Lear* ne afundăm într-o perioadă îndepărtată, evasi-legendară; cu alte personaje din piesă ajungem în perioade istorice, unele de tip medieval, cu accente căzând pe disciplina fideistă în sistemul feudal, altele apropiindu-se de Renaștere și apărând ca fenomene de disoluție față de cele anterioare. Dar, precizăm, cronologia nu intră în preocupările poetului. Atenția e reținută de clocotul uman. Înțelesurile piesei sunt de ordin psihologic, moral și filozofic. Încă o dată în creația lui Shakespeare întâlnim o dramă a interiorizării și a cunoașterii de sine.



În spectacolul cu adânci rezonanțe: *Regele Lear*, cu Ion Pavlescu, Vasile Cosma, și Leni Pintea-Homeag. Stagiunea 1968-1969, regia Gh. Jora

Regele Lear, retrăgându-se de la domnie, împarte țara fiicelor sale. Convocându-le pentru a le comunica această hotărâre, le cere mai întâi să-și arate prin cuvinte dragostea pe care i-o poartă. Goneril și Regan îi linguesc vanitatea. Cordelia, cea de-a treia fiică, natură onestă, sinceră, îi spune cu simplitate: „iubesc pe Majestatea Voastră, așa cum îmi este datoria, nici mai mult nici mai puțin...”. Tatăl consideră răspunsul drept o insolență. Își alungă fiica, dezmoștenind-o. Curând, pentru bătrân vor începe decepțiile. La curtea lui Goneril, din ordinele acesteia, i se face viața insuportabilă. Lear pleacă blestemându-și fiica, blestemându-se și pe sine. La curtea lui Regan, situația se reeditează. Iată-l pe bătrân, de acum înainte, rătăcind pe câmpii, înfruntând furtuni și trăsnete, pierzându-și mințile. Din vechea lui curte i-au rămas credincioși doar contele de Kent, Edgar și bufonul. Cordelia, devenită între timp regină a Franței, debarcă

împreună cu trupele sale la Dover pentru a veni în ajutorul tatălui său.

Pe un alt plan, încrucișându-se frecvent cu cel dintâi, se desfășoară un alt proces al ingratitudinii și uzurpării. Contele de Gloucester are doi fii: legitim pe Edgar, ilegitim pe Edmund. Acesta din urmă, mânat de o forță a răului pe care o avea în sânge, urzește împotriva celui alt o intrigă menită să deschidă o prăpastie între tată și fiu. Devotamentul lui Edgar, unit cu dragostea lui filială și cu simțul său de onoare, va readuce adevărul la suprafață, nu însă fără prețul unui lung lanț de abnegații și suferințe.

Drama se încheie cu orori și suferințe. Goneril și Regan vor sfârși în mod mizerabil, ucigându-se una pe cealaltă, în rivalitate pentru același bărbat. Cordelia, făcută prizonieră, își dă sfârșitul sub ochii nefericitului Lear; iar acesta moare de durere.

De la început și până la sfârșit suntem ținuți într-o încordare tragică. Cadrul are măreții istorice: viață feudală, regalitate, lupte pentru putere, războaie. Pe de o parte ne întâmpină scene de cruzime, ambiții sanguinare, orgolii nemăsurate; pe de altă parte asistăm la procese stăpânite de emoțiile paternității, ale dragostei filiale, ale abnegației și spiritului de sacrificiu. Cu fiecare personaj care intră în scenă sporește starea de tensiune, dezvoltând un tragism immanent întregii acțiunii, pe ambele ei planuri de manifestare. Respirăm într-o atmosferă de pasiuni în expectativă și în plină dezlănțuire. Plutesc deasupra noastră învolburări încărcate fatidic cu amenințări și blesteme și puteri morale ce ne impun, impecabile în nevoia lor de adevăr și dreptate. Lear la început își exercită cu majestate de tiran hegemonia lui patriarhală;

fulgerător, apoi, din trufia lui regală se va prăbuși în slăbiciune. Regan și Goneril, cele două fiice, făcute moștenitoare ale regatului, încarnează ingratitudea. La început, nerecunoștința lor e învăluită în amăgiri măgulitoare; în cele din urmă e dată pe față brutal, cu sălbăticie. Kent exprimă devotamentul superior, bazat pe forță morală, pe judecată, pe înțelepciune filozofică. Edmund e trădarea însăși. Nebunia, temă caracteristică în creația shakespeareiană, ni se dezvăluie într-o triplă postură: nebunia cu meșteșug profesional și pătrundere psihologică a bufonului, nebunia simulată din tactică și umanitate a lui Edgar, nebunia din suferință și disperare a bătrânului Lear. Deasupra tuturor acestora, Cordelia aduce mărinimia iertării, puterea de a se depăși pe sine, sublimul dăruirii simple. Prezența ei pune sens și frumusețe pe fapte care altminteri ar fi fost doar zguduitoare, nu și mărețe. Într-o revărsare de crime de vicii, de blesteme, de suferințe, de injustiții, de aberații ale simțirii și ale judecății, toate contribuind ca lumea să pară un iad, virtutea ei readuce ordinea umană, reabilitează sufletul omenesc.

Lear și Cordelia sunt două coloane. După primele scene în care Lear își împarte regatul și renunță la tron avem impresia că personajul ar trebui să părăsească scena, nemaexistând rațiuni care să-l țină în centrul unei acțiuni. În realitate, de abia de acum înainte va cunoaște drama lui adevărată, capabilă să descopere în el omul și să-l aducă mai aproape de înțelesurile vieții. E bătrân; dar cu cât puterile fizice îi slăbesc, cu atât încercările morale cresc și se adună. Și-a lăsat din mână sceptrul, nu fără o anume durere. Ingratitudea fiicelor sale l-a pus dintr-o dată în fața unei situații grele, neașteptate, pentru care nu era pregătit moralmente s-o primească. Urmează singurătatea. Omul care o viață întreagă trăise înconjurat de o curte servilă, obișnuit ca fiecare cuvânt să-i fie ascultat ca o poruncă, se află acum în situația de a-și vorbi doar sieși ori cel mult de a se adresa unor însoțitori de al căror devotament nu-și dă încă în întregime seama. La acest tablou trebuie să adăugăm: foamea, setea, rătăcirea pe locuri necunoscute, intemperiiile, rămânerea cu hainele sfâșiate sub bătaia ploii și a grindinei, furtunile, încrucișarea trăsnetelor din natură cu cele din sufletul lui răvășit. Se află la limita renunțării la ceea ce fusese în el, o viață întreagă, orgoliu și egoism. Când totul părea pierdut, Cordelia îi arată calea regenerării. Disperarea încetează, înfrântă. În locul ei își face drum un sentiment de înseninare. Ne gândim, prin analogie, la înseninarea din sufletul lui Oreste sub binecuvântarea eumenidelor sau la cea resimțită de Oedip în preajma altarelor de la Colonos. Fiica își salvează tatăl. Acesta renaște sub puterea miraculoasă a iubirii și iertării. Își redobândește mintea, dar nu pentru a redeveni cel dinainte, ci pentru a-și încheia viața ca om. Trăise aproape o întreagă existență ignorând că aceasta implică datoria de a o cunoaște și înțelege. Drumul lui de până atunci fusese drumul omului încrezător în vanități și orgolii, orbit de beția puterii, lăsându-se pe seama vorbelor lingușitoare, iubind fastul zgomotos mai mult decât esențele tăcute. Trebuia, deci, să plătească. Erorile nu iartă; această necruțare face parte dintr-o imanență a umanității. Pedepsa de care Lear nu a fost cruțat este de fapt pedeapsa celor care se depărtează de adevărul simplu și de sinceritatea faptelor.

Garrick, la un secol de la compunerea dramei, considerând că finalul era prea trist, prea nedrept și prin aceasta dezamăgitor pentru spectatori, l-a modificat, lăsându-i pe Lear și pe Cordelia în viață, triumfători. Victor Hugo, mai târziu, îi răspunde: „...Să continui a trăi după ce îngerul și-a luat zborul, să fii tatăl orfan al propriului tău copil, să fii ochiul întunecare care nu mai cunoaște lumina, inima întunecată căreia nu-i mai e dată bucuria, să întinzi mâinile uneori în beznă, încercând să atingi din nou pe cineva care este aici – unde e oare? – să te simți uitat la plecare, să-ți fi pierdut rațiunea de a exista pe pământ, să fii un om care umblă încoace și încolo în fața unui mormânt fără să fii primit în el, e o soartă cumplită. Ai făcut bine, poete, omorându-l pe acest bătrân!”¹

Macbeth, în cuprinsul dramelor shakespeareiene, prezintă o acțiune mai lineară, mai puțin stufoasă, fără întretăieri de planuri diferite. Ca formă interioară însă păstrează în totul stilul celorlalte. Pare sigur că a dedicat-o regelui Iacob I; scena vrăjitoarelor indică obârșia scoțiană a familiei regale.

De la început până la sfârșit suntem ținuti într-o stare de tensiune crescândă. Atmosfera e sumbră. Ritmul acțiunii e dictat de situații în care domină spaima și teroarea. Totul e învăluit în tonuri sumbre, în mistere ale nopții, în mesaje venite din ținuturi populate de tenebre. A. W. Schlegel consideră că în *Macbeth*, după *Orestia* lui Eschil, găsim tot ce poezia tragică a produs mai mare, mai zguduitoare.

Pe câmpul de luptă, generalul Macbeth se acoperă de glorie. Întorcându-se spre casă, vrăjitoarele îl întâmpină cu strigătul fatidic: „...vei fi rege!” Din clipa aceasta nu mai are liniște. Prezicerea îi stăruie în suflet; îl obsedează, devenindu-i idee fixă. Macbeth își respectă regele; l-a slujit cu devotament; a primit din partea acestuia titlul de *than* de Cawdor, ca răsplată pentru faptele lui de arme. E scoțian aspru, om de munte, cu trăsături ca ale unui șef de clan pe jumătate sălbatic, cu eredități sanguinare, dar și cu un fond de onestitate la care ține cu mândrie. Nu s-a gândit niciodată să devină uzurpator, totuși simte că acum se petrece în el ceva nemărturisit, irezistibil, împingându-l spre ideea crimei și apropiindu-l de aceasta. Nu are forță morală, de aceea poate fi pradă tuturor influențelor. Sub îndemnurile ambițioase ale soției sale cedează. Ucide pe regele Duncan chiar sub acoperișul lui, noaptea, strivind legea morală a ospitalității și călcând în picioare semnele de încredere și de prietenie pe care suveranul său i le arătase cu mărinimie.

Macbeth devine rege al Scoției. Dar ucigând pe rege, și-a ucis și somnul. Își dă seama, anume, că uzurparea este bănuită de mulți și că tronul i se clatină. Pentru a și-l păstra recurge din nou la crimă. Începe cu Banquo, generalul alături de care repurtase victorii în bătălie. Spectrul acestuia, care de fapt reprezintă conștiința activă a ucigașului, îi apare mereu amenințător. O crimă atrage pe alta. Actele de tiranie se succed, fără să le mai poată pune o frână. Dispare orice măsură; totul intră într-o furtună de întuneric și de sânge. O armată condusă de moștenitorul legitim, Malcom,

¹ După volumul *Shakespeare și opera lui*, E.L.U., Buc., 1964; traducerea de Sorina Bercescu.



Scene din *Ubu Rex* cu scene din *Macbeth* de Alfred Jarry și W. Shakespeare, în regia lui Silviu Purcărete, stagiunea 1990-1991, cu Lady Macbeth întruchipată de Leni Pința-Homeag.



se pregătește să atace. Macbeth se agață cu obstinație de o altă prezicere, aparent încurajatoare, a vrăjitoarelor: nu-l va putea omori decât un om care nu s-a născut din femeie. Lady Macbeth, torturată de remușcări, învinsă până în cele din urmă, își pune capăt zilelor. Lupta împotriva uzurpatorului se întetește. Macbeth rezistă, neînduplecat, până la sfârșit. Cade sub lovitura lui Macduff, un credincios al moștenitorului legitim. Și cea de a doua prezicere a vrăjitoarelor era adevărată: Macduff fusese smuls din pântecul mamei sale, înainte de termenul nașterii.

Brutus și Othello, la capătul rătăcirilor lor, se sinucisese. Lui Macbeth, ca și lui Richard al III-lea, mai vinovați decât cei dintâi, Shakespeare nu le acordă satisfacția răscumpărătoare de a-și pune singuri capăt vieții. Recunoaștem prin aceasta, în intenția poetului, o gradare a ipostazelor morale în care își situează eroii. Gradarea e realizată sugestiv, cu acele nuanțări incomparabile care fac din fiecare operă a lui Shakespeare o entitate aparte.

Desigur, Macbeth nu este un asasin ordinar; ambiția politică l-a exaltat. Prin nimic, în datele sub care ni se înfățișează la început, nu i-am fi putut bănuî o asemenea evoluție. Se transformă neașteptat, sub acțiunea unor puteri din el, răscolite de prezicerea vrăjitoarelor. Totul acum gravitează înspre aceasta. E ideea care pune stăpânire pe tot spiritul său în mod obsedant. Devine alt om decât cel care părăsise, sau chiar care fusese până atunci. Se îngrozește de gândurile asatine care îi trec prin minte, dar nu este în stare să le alunge. Capătă mișcări și expresie ca de halucinat. Nu mai are liniște; îl muncesc viziuni fantastice; nu-și dă seama dacă mai poate avea vreun control asupra lui însuși, deși în starea lui de halucinat există și momente de luciditate. Începe să-și trăiască remușcările încă înainte de a fi comis crima. Nimic, probabil, nu l-ar mai fi putut abate de la înfăptuirea acesteia; ar fi mers spre ea și fără îndemnul ambițioase ale lady-ei Macbeth.

Totuși, mâinile pline de sânge îi inspiră oroare. Se clatină, e ca într-o beție, în care găsim și rătăcirii demente și reveniri mai reculese în sine. A ucis somnul; simte, deci, că din această cauză nu ar mai avea dreptul să doarmă liniștit, fie și o singură clipă. În stare de febră, pornirea lui se manifestă fioros: este gata să treacă la crime noi, apărându-și prin acestea pe cele vechi. Când starea de febră încetează are înfățișarea unui om măcinat de boală, de obsesii, de reveniri maniace, de căderi în prostrație, întrerupte din când în când de accese ori revolte împotriva lui și împotriva vieții în genere. Singurele clipe de odihnă, ce-i mai sunt cu puțință, sunt acelea pe care i le impune extenuarea, dar și acestea nu fac decât să-l readucă în cursa lui fantasmagorică. Trece, catastrofal, prin stări extreme. Aflând că uciderea lui Banquo a reușit, încearcă să salute faptul cu bucurie și satisfacție sălbatică, dar când îi apare fantoma acestuia își pierde stăpânirea, e zguduit de convulsii, își lasă judecata în prada unor destrămări tragice. Lady-ei Macbeth, care credea că-l poate readuce la rațiune umilindu-l pentru slăbiciunea lui, îi spune:

...S-a vărsat atâta sânge
În vreme de demult... mai înainte
Ca legea omenească să-mblânzească
Străbunele deprinderi. Și de-atunci
S-au săvârșit omoruri, noi cumplite
Auzului... În vremile acelea
Când creierul fâșnea, murea și omul
Și totul se-ncheia. Acuma însă
Învie morți cu douăzeci de răni
În țesta lor... Din jilpurile noastre
Ne izgonesc. O faptă mai cumplită
Decât omorul însuși...¹

Asistăm la o fatalitate dinăuntru, implacabilă, mai puternică decât una venită din afară. Macbeth merge înainte spre prăpastie fără a se opri, fără a mai putea să fie oprit. Este încolțit din toate părțile; materialmente, nimic nu ar mai putea să-i întindă o scăpare, totuși, și în această situație, continuă să se agațe cu obstinație de ideea sa fixă. Are ca puncte de sprijin o credință oarbă în soarta lui, cu siguranța pe care i-o dădea ultima prezicere a vrăjitoarelor; deopotrivă, cufundarea lui morală în beția fără ieșire a crimei.

În mijlocul acestor orori, umanitatea lui Macbeth continuă să se facă simțită. Ne oprim, în această privință, la o scenă caracteristică.

Macbeth a mers din crimă în crimă. Lasă impresia că sufletul lui a devenit atât de dur, încât nimic nu ar mai putea să-l sperie. Totuși îl auzim spunând: „sunt sătul de atâtea grozăvii“. Întreaga lui ființă e făcută acum din încordare; își adună toate puterile în vederea ultimei lui apărări. În aceste momente, Seyton îl vestește că soția sa a murit. Făptura care îl împinsese la crimă, cu resorturile frânte, părăsea lupta înaintea lui. Macbeth reacționează cufundându-se în meditație, o meditație de o singură clipă, dar îndeajuns de cuprinzătoare pentru ca în fulgerarea ei să recapituleze mult, să-și dea seama de toate faptele sale, să se întrebe dacă viața – această „umbră călătoare“, acest „biet actor care se zbuciumă un ceas pe scena lui“ – are vreun sens. Sunt gânduri și cuvinte care măsoară întinderea și intensitatea experiențelor pe care i le-a pus în față destinul.

Comentând momentul, Erich Auerbach precizează că prin această maturizare a lui, petrecându-se în momentul în care l-ă părăsit ultimul tovarăș de viață, Macbeth „este copt pentru cunoaștere și moarte“.²

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.

² Erich Auerbach, *Mimesis*, cap. *Prințul Obosit*, trad. De I. Negoieșcu, E.L.U., Buc., 1967, p. 357.

Se impun, la capătul acestor analize, câteva priviri de ansamblu.

La antici, subiectele erau integrate în mit. Antecedentele, deci, erau cunoscute; se evoca din ele, mai cu seamă prin intervențiile corului, doar ceea ce era necesar pentru motivarea subiectului în cauză.

În tragedia elisabetană, mobilul principal al acțiunii stă în caracterele personajelor. Libertatea de a inventa subiecte, de a zugrăvi oameni și situații, de a înfățișa aspecte ale existenței umane este mai mare. Personajele intră în acțiune cu toată complexitatea ființei lor. Destinul lor nu așteaptă momentul conflictului tragic pentru a se dezvălui; era conformat dinainte.

Umanitatea din tragedia antică își extrăgea substanța din miturile naționale, multe din ele cu înțeles sacru; la elisabetani, această umanitate se lărgeste simțitor, pe arii universale, cuprinzând în ea legendă și istorie, basm și realitate, produse ale fanteziei și construcții ale judecății, fapte al căror înțeles s-a limpezit cu vremea și evenimente încărcate de pulsațiile actualității.

Eroul din tragedia veche concentra toate privirile asupra lui însuși, mai precis asupra dramei lui sufletești; eroul din tragedia elisabetană, dimpotrivă, se află în mijlocul unei lumi complexe, în mișcare, pe care ne-o comunică – sau, oricum, pe care ne-o sugerează – cu datele ei istorice și geografice, cu procesele ei în curs, cu forma ei socială, cu implicațiile ei etice, cu coloriturile ei aparte, într-un cuvânt, cu încadrarea ei într-o sferă anumită de cultură. În conflictele tragice deschise, lumea înconjurătoare e prezentă, devine părtaşă. Trecutul trăiește, cei care au fost se întâlnesc, în diferite agregări spirituale, cu cei care există. Eroi tragici nu mai sunt singuri, fac parte dintr-o lume ce freamătă o dată cu ei, pe care o simțim efectiv. O lume care ni se dezvăluie prin mulțimi întregi de fapte adiacente, prin introducerea în acțiune a numeroaselor personaje secundare, prin mișcare intensă, prin varierea aspectelor de viață, prin glasuri ce se cheamă sau se resping, prin apropieri și opoziții, prin multiplicitate stilistică.

Astfel, tragicul a căpătat libertatea de a explora întregul domeniu al omenescului. Limitele antice, ca și cele medievale, sunt depășite. În raza emoției și cunoașterii noastre trebuie aduse toate forțele vieții. În manifestarea proteică a ființei umane se pot întâlni, întrepătrunzându-se, oricâte contrarii posibile; vis și realitate, magie și știință, aberație și înțelepciune, barbarie și civilizație. Între toate circulă un curent de simpatie universală prin care se poate defini umanitatea însăși.

În tragedia antică, fundalul era static; în cea elisabetană devine o neconținută frământare. În prima simțeam fiorul metafizic; cealaltă ne transmite un mare neastâmpăr al reînnoirii cu abundența lui de tonalități, cu vasta lui încrucișare de elemente, cu dramatismul său intens.

8. Creația comică; privire prealabilă

În creația shakespeariană, comediile dețin un rol integrant. Poetul dramelor istorice și pasionale nu considera comedia drept un gen minor, sau poate un gen de

început în cariera autorului dramatic, ci o cuprindea cu funcțiuni și înțelesuri egale în viziunea lui de artă și viață.

O primă dovadă în acest sens ne-o dă cronologia operelor. Shakespeare a scris comedii și în anii de ucenicie, și în cei de maturitate, ca și în cei de apogeu. *Cei doi tineri din Verona* e aproape contemporană cu *Romeo și Julieta*. De altminteri, aceste două piese au corespondențe și ca idei: dacă una reprezintă tragedia iubirii, cealaltă exprimă comedia ei. Putem înmulți exemplele: *Comedia erorilor* a fost scrisă între *Titus Andronicus* și *Richard al III-lea*; *Mult zgomot pentru nimic* se intercalează între două drame istorice; *Nevestele vesele din Windsor* precede cu puțin drama *Iuliu Cezar*; ș.a.m.d.

Dacă e adevărat că Shakespeare a pus părți din sine în Hamlet, în Romeo, în Macbeth, în nobilul negustor venețian Antonio, adică în personaje din dramele lui pasionale, nu cu mai puțină elocvență, cu mai puțină fremătare personală va face aceasta și în comedii. Ducele Vincent din *Măsură pentru măsură* iubește singurătatea, reflecția, modestia. Cymbeline este înțelegător și iertător, întocmai cum „dulcele“ Shakespeare era cu semenii și colegii săi. Jaques, personajul din *Cum vă place*, cultivă stări de melancolie, își simte adeseori inima grea, observă viața cu pătrundere și inteligență, e sensibil la tot ce se petrece în jurul lui, privește oamenii cu compasiune. Orsino, eroul din *A douăsprezecea noapte*, e prințul-artist, îndrăgostit de iubire, de muzică, de flori, de cărți, de lucrurile frumoase, în același timp disprețuind fastul și opulențele bogăției.

S-a presupus că Shakespeare alterna producerea de tragedii cu cea de comedii pentru a da mai mult pitoresc și mai multă varietate creației sale ori pentru a răspunde astfel unor preferințe ale publicului, mai mult sau mai puțin capricioase. Ipoteza nu trebuie înlăturată; își are, incontestabil, partea ei de adevăr. Trebuie să-i adăugăm însă și alte explicații, unele ținând de structura sufletească a poetului, cu felul său de a răspunde la întrebările și solicitările vieții, altele privind amestecul de genuri și de stiluri ca trăsătură caracteristică a teatrului elisabetan în genere și a celui shakespeareian în special.

Când începem să citim o piesă de Shakespeare, ori asistăm la reprezentarea ei, nu putem ști cu certitudine dacă evenimentele vor evolua înspre un sfârșit trist sau înspre o soluție fericită. Elementele tragice și elementele comice intră în curentele vieții cu drepturi egale, cu aceeași forță reprezentativă sau determinativă. Tot așa, trebuie să ne așteptăm ca oricând, chiar în toiul unor situații grave, cu încordări ori acțiuni sublime, să apară accente crude, momente de realism vulgar, coborâri la niveluri obișnuite ale vieții.

În dramele inspirate de cronica Angliei, evocând capitole fundamentale din istoria țării, întâlnim personajul absurd și jovial al lui Falstaff. Dragostea dintre Romeo și Julieta a început într-un climat de joc, pentru ca după aceea, atât de neașteptat, să evolueze tragic. Scena groparilor, în *Hamlet*, până a ajunge să-și precizeze caracterul tragic, trece prin situații de comedie. Bufonul din *Regele Lear* își dezvoltă paradoxurile – de altminteri pline de înțelesuri – în momente dramatice

ale personajului principal. Finalul din *Neguțătorul din Veneția* așază piesa în rândul comediilor; înainte ne purtase prin situații zguduitoare. Personajele tragice, ca și cele comice, pot să sufere de foame și de frig, precum pot să se teamă de boli, de presimțiri sumbre, de moarte.

În creația shakespeariană, amestecul de tragic și comic e constitutiv. Îl găsim pe toată scara, de la drama istorică și drama pasională până la feeria fantastică, în nesfârșite combinații și nuanțe.

Apar, în mod evident, mulțimi întregi de reflexe italiene și spaniole. Dar mai presus de acestea, comediile lui Shakespeare contează prin trăsăturile lor specifice. Nu putem vorbi de construcții severe, ordonate, cu respectarea de reguli, ca în comediile lui Molière. Nu e cazul, ca la acestea, să le cerem studii precise de caractere, zugrăviri de moravuri bine situate în mediul lor social, intenții satirice perfect stabilite și conduse fără ocoluri la țintă. La Shakespeare, faptele se desfășoară mai liber, mai îndrăzneț, mai variat. Imaginația își arogă drepturi întinse. Urcă ușor până în sfere pur fantastice. Visul și realitatea aici se întâlnesc, își dau mâna. Faptele se adună, se împletesc, descriu suprafețe pitorești, își amestecă mișcările și coloriturile ca într-o vegetație luxuriantă. Suntem purtați prin medii diferite: locuri din natură, palate, piețe și răscruci de străzi în orașe vestite, interioare burgheze sau aristocratice, taverna, cartiere comerciale, porturi, colibe ș.a. Asistăm la răsărituri și apusuri de soare; auzim murmure de izvoare; primim în față blândețea adierilor de vânt, contemplăm în puterea nopții sclipirile stelelor, resimțim fioruri și ascultăm șoapte venite ca dintr-o tainică simfonie a existenței. Această varietate de mișcări și de tonuri se întregește cu una egală a personajelor: prinți, nobili, burghezi, negustori, bufoni, servitori, femei virtuozice și femei cochete, îndrăgostiți, studenți, oameni din popor. Nimeni nu stă inactiv, așteptând ca incitația să-i vină din afară; chiar și figuranții au inițiative, chiar și aceștia intră cu partea lor de contribuție în determinarea și desfășurarea acțiunii. Se petrec schimburi de replici vioaie; se produc dueluri spirituale de idei și cuvinte, se succed sentimente, fiecare cu o căldură, cu o grație, cu o șăgălnicie caracteristică; se cântă, se schițează pași ca de dans, se țin intrigi delicate, se rostesc declarații, unele cu reținerea incipienței timide, altele avântate și frenetice, se oscilează între extreme de la răs la plâns ori de la situații pământești la plutiri în nebunii și visare. Toate acestea sunt conduse cu vervă, înoată în muzică, răspândesc un parfum încântător, trezesc și propagă nesfârșite ecouri emotive. Ar fi greu să stabilim ce este în ele realitate și ce este ficțiune. Pe de o parte le simțim încărcate de înțelesuri, învățăminte, reflecții filozofice; pe de altă parte ne temem că intrând în analiza lor am întrerupe curgerea unei călătorii fericite, am frânge pe nedrept o magie.

Într-un amplu studiu asupra operei și personalității lui Shakespeare, Friedrich Gundolf arată că operele comice sunt mai greu de caracterizat decât tragediile. În tragedii și în dramele istorice apar linii ferme, dispoziții cardinale; lumea aici este văzută prin prisma naturii umane, a legilor sociale, a evoluției istorice. În comedii, dimpotrivă, faptele se mișcă liber, totul plutește într-o atmosferă de joc artistic,

lumea pare făcută din lumină și frumusețe, faptele din afară sunt doar pretexte pentru a pune în stare de vibrație imanențe de poezie, de muzică, de fericire.

9. Primele comedii: euphuism, burlesc

The Comedy of Errors (*Comedia erorilor*, 1592–93) își trage această denumire de la o întâmplare neașteptată, cu nemulțumiri și proteste din partea spectatorilor, în seara premierei (28 decembrie 1594) la Gray's Inn din Londra. Subiectul este o adaptare după *Menechmii* lui Plaut, după cum încurcăturile și aventurile ilariante produse de asemănările dintre două perechi de gemeni au ispitit și pe alți autori comici, inclusiv Molière și Regnard.

Antipholus din Siracuză e luat drept fratele său, Antipholus din Efes. Aceleași lucruri se întâmplă și cu servitorii lor, cei doi Dromio. Intriga e simplă, dar cu situații spumoase ce se succed ca într-o dantelare fină și spirituală. Simetrismul ei dă autorului puțința să înlocuiască personajele gemene, unele cu altele amăgindu-și spectatorii cu *quiproqui*-uri delectabile. Ne aflăm, oarecum, în situații de *commedia dell'arte*. Textul cu liniile lui naive și tradiționale, ca de scenariu, dădea actorilor cu inițiativă libertatea să improvizeze, venind cu adausuri proprii. În această privință se citează cazul faimos al comedianului Kempe, contemporan și coleg de scenă cu Shakespeare. Comedia e presărată cu momente lirice sclipind de vervă, gingășie și propeție. În chipul avântat cum Antipholus îi mărturisește Lucianei dragostea sa tinerească găsim accente și elanuri prefigurând pe cele din *Romeo și Julieta*.

The Taming of the Shrew (Îmblânzirea scorpiei, 1593–94)¹, este compusă de asemenea în manieră *commedia dell'arte*. Intriga poate fi lămurită în câteva cuvinte. Baptista, un domn bogat din Padua, are două fiice: Bianca și Katharina. Prima pare un înger și e înconjurată de pretendenți; pe Katharina care a e rea și capricioasă, nu o vrea și nu o cere nimeni. Tatăl refuză să acorde cuiva mâna Biancăi înainte de a o căsători pe Katharina. Petruchio, un tânăr din Verona, atras de zestre, dar totodată și de vanitate de a învinge într-un duel dificil și pitoresc, îi devine soț. În lupta începută cu tânăra lui soție, Petruchio dezvoltă istețime, imaginație, perseverență, toate cu artă și abilitate. Cu cât își contrariază partenera mai mult cu atât izbutește s-o prindă mai fără scăpare într-un lanț magic, aducând-o pe nesimțite sub ascultarea lui. Dintr-un joc, cum se definea la început, faptul devine serios, transformându-se într-o ciocnire de caractere și voințe. În cele din urmă, Petruchio va ieși biruitor. Katharina, făptura căreia până atunci nimeni nu izbutea să-i intre în voie, își declară supusă înfrângerea:

*Mă rușinez când unele femei
Se războiesc cu soții, neprimind*

¹ Traducerea literală nu redă sensul exact din original; de aceea, practica teatrală a adoptat cu îndreptățire o versiune mai liberă: *Femeia îndărătnică*.



Scenă din *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare. Gravură în lemn, 1635.



Scenă din *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare, la Teatrul Național Craiova, stagiunea 2002-2003

Să viețuiască-n pace, și vroiesc
Să poruncească și să stăpânească,
În loc să se supună, să asculte
Și să iubească...¹

(ACTUL V, SC. 2)

Această intrigă simplă, curentă și aproape banală în povestirile italiene ale vremii, iese din mâna lui Shakespeare întărită și înnobilită. Cristopher Sly, personajul din prolog, izbutește ca pe viciile sale să imprime o notă simpatică și înveselitoare. Procedul de teatru în teatru dă acțiunii sulețe; bănuim că și el prilejuia interpreților puțința de a-și desfășura jocul într-un mod mai liber, după stilul actorilor italieni. Treptat, din atmosfera de farsă personajele trec în situații capabile să le constituie o personalitate. Nu putem să stabilim cu precizie în ce anume moment Petruchio a început să se îndrăgostească de Katharina, simțim însă cum prin puterea sentimentului în gluma sa intervin accente grave și acțiunile lui câștigă în importanță.

Episodul Biancâi lipsește din povestirile italiene care au servit ca model. E posibil ca el să fi fost introdus de poet pentru ca prin contrast să realizeze caracterul Katharinei. E tot atât de posibil însă ca Bianca să fi fost inventată pentru a acoperi o anume disponibilitate a trupei; în teatrul vremii, asemenea situații se petreceau frecvent.

Toată acțiunea decurge într-un ritm agil și antrenant. Are o savoare populară; reia – ca în atâtea farse și comedii din toate timpurile – tema soției strunită de voința bărbatului. Nu mai puțin putem găsi în ea, în stil elisabetan, parodiarea unor maniere elegante, în specie a unei „*cour d'amour*“.

The two Gentleman of Verona (Cei doi tineri din Verona, 1594–95) dramatizează în chip cuceritor, cu risipă de vorbe spirituale și *conceitii*, o istorie romantică de dragoste și prietenie.

Proteus și Valentin, deși apropiați sufletește, sunt firi deosebite. Primul e ușuratic, nestatornic, înclinat spre aventuri; celălalt privește viața cu seriozitate și cumințenie. Amândoi s-au îndrăgostit; Proteus de Iulia, Valentin de Silvia, fiica ducelui de Milano. Tatăl lui Proteus, nemulțumit că la Verona acesta își pierde timpul, îl trimite la Milano pentru a-și continua acolo studiile. Tânărul se desparte de Iulia fără vreo suferință aparte; la Milano, fără întârziere, se va îndrăgosti de Silvia, iubita prietenului său. Au loc complicații grațioase, cu deghizări și încurcături sentimentale, dar care firește se vor sfârși cu bine, amândouă perechile regăsindu-și fericirea legitimă și visată. Paralel cu cei doi tineri evoluează și servitorii lor, Launce și Speed, amestecuri de grotesc și umanitate, de joc mușcal și înțelepciune.

Totul în această comedie ne-o arată ca pe o lucrare de tinerețe a poetului. Respiră lumină, optimism, vioiciune, adolescență îndrăzneță, încredere în datele

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.



Scene din *Doi tineri din Verona* de W. Shakespeare, în regia Georgetei Tomescu, cu Nicolae Radu, Lucian Albanezu, Anca Ledunca, Maria Ciocină. Stagiunea 1965-1966.

vieții. Shakespeare nu face economie de replici, de metafore, de vervă și culoare, de elocință lirică. Și aici întâlnim o anume ordonare geometrică a personajelor: doi prieteni, două iubite, doi servitori, un părinte, un concurent, un confident ș.a.m.d. Dar în decursul acțiunii, mai ales prin meditațiile lirice ale lui Valentin, acest simetrism se dezarticulează. Răsare în lumină mobilul intim al piesei, trădarea ușuratică a prieteniei, trecându-se astfel cu mult peste fizionomia obișnuită a comediilor italiene.

Farmecul piesei se propagă ascendent, cucerind inimile. Spectatorilor comedia le procură două ore de încântare; actorilor, colegilor săi de breaslă, Shakespeare le dădea prilejul să umple scena cu un joc cald și înaripat, să recite, să-și desfășoare arta pe registre multiple, să câștige adeziunea publicului, să propage prin evoluția lor spirituală efluvii de simpatie.

Love's Labours Lost (Zadarnicele chipuri ale dragostei, 1594–95) ocupă în seria comediilor lui Shakespeare un loc aparte. Pe cât se pare, subiectul nu mai este împrumutat din vreo scriere anterioară, ci reprezintă o fantezie a poetului (*a fancy*), cu un substrat personal mai pronunțat și cu referiri la situații contemporane. Intriga constă într-o seamă de situații pitorești, ingenioase, pe alocuri cu aspecte convenționale și manierizante, ca de reprezentație pentru serbările de curte. Aceasta însă e doar o latură marginală; în fond, e pus în cauză umanismul vremii, cu nota lui pedantă.

Regele Ferdinand de Navarra, purtat de dorința diletantă de a se da curții sale străluciri academice și de a o face vestită în întreaga lume pentru sobrietatea ei

dedicată studiului, cere apropiaților lui să se angajeze prin jurământ ca timp de trei ani să respecte un număr de austerități fizice și morale: post, abținere, asceză, renunțări la o seamă de plăceri și voluptăți obișnuite ale vieții. Din ipocrizie, Longaville și Dumanine, seniori din anturajul imediat al regelui, subscriu dintr-o dată aceste condiții exaltându-le cu servilitate. Singur Berowne, natură leală, își ia curajul să arate că unele din aceste condiții ar putea să fie absurde, inutile, irealizabile. Urmează întâmplările comediei, unele cu caracter mai serios, altele de ordin glumeț; toate până la urmă vor face ca regele și sateliții lui să se prindă în propria lor cursă, să admită că iubirea este o realitate mai complexă decât judecățile ce se pot face asupra ei și să caute argumente pentru ca înfrângerea lor să nu pară acum un spérjur.

Comedia îmbracă în haine spirituale o puternică intenție satirică. Deslușim în ea o cunoaștere fină, nuanțată, a vieții contemporane și a moravurilor din sferele înalte ale societății engleze. Moda euphuistică, cu manierismul ei afectat, cu prețiozitatea ei de gândire și de limbaj, este larg implicată. Personajele nu sunt în totul fictive. Sub masca unora din ele, critica identifică figuri contemporane, în special din războiul civil dintre 1589 și 1594, război cu teatru de luptă în Franța, dar cu importante repercusiuni politice în Anglia. Apare în piesă un personaj, Armado, în fond ridicol, delirant prin lipsa lui de onestitate ca și prin construcțiile lui fantastice, toate stăpânite de orgoliu și mitomanie¹; se crede că acest personaj reprezenta caricatura teribilului „Monarcho“, aciuat în șir la curtea reginei Elisabeta. Sub formă de ironie reverențioasă, cu maliție fin strecurată, apar aluzii la multe alte aspecte din stilul și snobismul vremii: exagerări latinizante (pedagogul Holopherne e o caricatură a umanismului pedant), chestiuni privind educația tinerilor din societatea aristocratică, pretențiile de superioritate intelectuală în lumea de curte ca și în lumea scriitorilor, o anume pedanterie practică și întreținută de școală și biserică, prezumții academice, emfaze și orgolii la modă.

Dar cu tot adevărul acestor note satirice, cu toată verva tinerească pe care o simțim în episoadele și articulațiile ei, s-ar fi putut ca această comedie să rămână la suprafață, părând un simplu joc și confirmând părerile unor critici ca Dryden, Dowden și Hazlitt, puțin dispuși s-a o aprecieze. Comedia totuși se impune. La aceasta, personajul Berowne contribuie în mare măsură. Judecățile și intervențiile lui, toate răsărite din tinerețea sa reală și din farmecul neîntreput pe care i-l inspiră viața, îndeplinesc armonios funcțiuni salutare, știu să restaureze elementele bunului-simț, să pledeze pentru dragoste, să pună umor în dezbatere grave, să găsească liniile simple și legitime ale faptelor. În felul cum face elogiul iubirii, s-ar spune că acest personaj împrumută aripi de nebun ca să zboare cu ele prin sferele înțelepciunii:

¹ Personajul e de origine spaniolă: Don Adriano de Armado. Simțim, în felul cum este introdus și se manifestă în acțiune, ceva din psihologia engleză a vremii: satisfacția ironică și malițioasă a învingătorilor față de învinșii Invincibilei Armade.

Sunt alte arte, multe, domoale, și gândirea
Ți-o prind în întregime. Și totuși, negăsind
Decât țărâna stearpă, nu pot să dea rodirea
Pe care-nvățătura o aștepta cu jind.
Dar dragostea, de-ndată ce este învățată
În ochii de femeie, nu poate-avea hodină.
Să stea-ntemnițată o vreme-ndelungată,
Ci simțurile noastre le-avântă spre lumină.
Și astfel le înalță, pe toate, peste fire
Prin vraja-i fermecată pe ceruri hărăzită,
Când, repede ca gânduri, în fiecă simțire,
Aleargă, hărăzindu-i o vlagă îndoită.
Ea ochilor o nouă privire dăruiește,
Și știți că-ntotdeauna un ochi îndrăgostit
Cu strălucirea-i vie pe-un vultur îl orbește;
Urechea lui aude cel mai ușor șoptit
Pe care nu-l aude urechea stând la pândă
A hoțului. Și simte, cu inima zdrobită,
Mai bine decât melcul, când fruntea lui plăpândă
Molatecele-i coarne le mișcă. Iscusită
E-ndrăgostita limbă când gustă vreo mâncare
Mai mult decât e Bacchus, cu gustul lui ales...
E mlădios și dulce, ca sfinxul de subtil,
Ca sunetul lăutei, din păru-i de copil
Făcute de Apollo. Când dragostea vorbește,
Sus, în Olimp, toți zeii se leagănă ușor
Cu armonie sfântă, cântând cu toți în cor
A cerului tărie. Și-n veci nu îndrăznește
Poetul să-și ia pana, să scrie, de nu-i este
Cerneala plămădită-n suspinele iubirii.¹

(ACTUL IV, SC. 3)

Lăsând impresia că se joacă, Shakespeare dezvoltă în acest imbroglgio mari premise ale artei sale comice și ale artei comice în general. Unele din acestea sunt de tipul celor pe care și Molière le va intui și dezvolta în *Femeile savante* și *Mizantropul*.

10. Comedii feerice

În raport cu alte piese, feerile au un mai mare grad de spectaculozitate. Multe au fost scrise cu prilejul unor evenimente de răsunet – urcări pe tron, nunți regale, aniversări – cu scopul ca aceste evenimente să capete fast și strălucire. Acțiunea

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.

se sprijină pe subiecte fantastice; intervențiile miraculoase sunt de rigoare. Personajele – cel puțin o parte din ele – sunt create de imaginația populară și de visarea poezilor: vrăjitoare, magicieni, zâne, genii, monștri, zmei, demoni, spirite, silfi și silfide, personificări de plante ori animale ș.a. Rostul lor e să creeze surpriză, să mângâie ochii și urechile, să procure sufletește evadări grațioase într-o altă lume decât cea obișnuită. Prezența elementului miraculos poate da feeriei o seamă de libertăți mai greu realizabile în alte specii dramatice. Anume: se poate mișca mai în voie, fără înlănțuiri la tot pasul în rigori ale logicii ori ale convenției, trecând mai ușor peste bariere și date obiective ale realității, este în măsură să deschidă și să lumineze imaginației drumuri nebănuite, are posibilitatea să treacă mai nestingherit la combinări de elemente și situații capabile să producă încântare tinerească, dezinteresată; pune în mișcare iluzii ale sufletului omenesc, cuprinzând în haine de aur și de vis adevăruri cunoscute ori adevăruri inedite ale vieții.

Ș-ar spune că în acea revărsare de culori, de muzică și de mișcări aeriene ce trebuie să însoțească o feerie, textul poetic rămâne în umbră. De asemenea, s-ar părea că feeria este un gen ușor, factice, indicat mai mult pentru meșteșugul regizorului decât pentru inspirația poetului. În realitate, chestiunea e mai complexă. Istoria vieții de teatru stă martoră că feeria nu s-a dezvoltat doar ca spectacol de curte sau ca spectacol ocazional de mulțime, ci și ca spectacol obișnuit, având de reflectat realități și probleme de viață ca toate celelalte forme dramatice. Genul a fost subscris și de alți scriitori mari: Corneille (*Andromeda, Lâna de aur*), Molière (*Psyché*), Carlo Gozzi (*Regele genilor, Turandot, principesa Chinei*), austriacul Ferdinand Raimund (*Regele Alpilor și Miztropul, Coroana malefică*), Maeterlinck (*Pasărea albastră*), Giraudoux (*Ondine*) ș.a.; trebuie să cităm și compozitori: Rameau (*Zoroastru*), Mozart (*Flautul fermecat*), Weber (*Oberon*), Auber (*Lacul zânelor*), Mendelssohn-Bartholdy (muzica la *Visul unei nopți de vară*), Stravinsky (*Pasărea de foc*), Ravel (*Copilul și vrăjile*) ș.a.

Ne putem explica afinitatea lui Shakespeare pentru acest gen, ca și fervoarea cu care l-a îmbrățișat. Notăm, mai întâi, capacitatea și nevoia sa intimă de a încerca toată gama formelor dramatice. În dezvoltarea universală a creației de teatru nimeni nu a parcurs cu mai multă siguranță distanța dintre comedie și tragedie, trecând cu egală autoritate prin registrele intermediare ale dramei. Ne gândim, deopotrivă, la formația lui poetică, hrănită cu basme auzite în copilărie, cu apariții magice din legendele țării și din folclorul național, cu o preferință de atâtea ori dovedită pentru zâne, spirite, vrăjitoare și întruhipări supranaturale, cu înțelesuri macerate prin cultură și experiența vieții, cu porniri reieșite dintr-o natură optimistă și un temperament visător, încrederea artistului în drepturile suverane ale imaginației, cu prețuirea dată de poet transfigurării ca încă un mijloc de a pune în lumină realitatea. Adăugăm apoi fapte și trăsături din ambianța Renașterii: frenezii și colorituri italiene, mode pastorale, pasiunea naturii, afectării euphuistice, revărsări de imagini și podoabe. În sfârșit, trebuie să ținem seama și de un întreg stil al epocii, cu fastul ei de curte, serbări și cortegii ținându-se lanț, cu încântări artistice, cu îndemnurile adresate poezilor de a cânta toate acestea.

Feerile lui Shakespeare sunt capodopere. Se definesc, deopotrivă, prin poezia și prin substanța lor. Plutesc în visare, fără însă a pierde legătura cu pământul. Sugerează, îndeamnă la reflecție, pun probleme ca și celelalte piese. Aparent, sunt făcute din dantele și fluturări aeriene în fond, exprimă și interpretează valori umane, izvorăsc cu seriozitate din aceeași mare pasiune a vieții.

A Midsummer Night's Dream (Visul unei nopți de vară), compusă între anii 1594–96, nu seamănă cu nimic din ceea ce se scrisese înainte pentru teatru. Este o fantezie poetică cu alcătuire barocă în care se încrucișează diferite elemente, fie imagini și amintiri din copilăria poetului, fie reaminișcențe mitologice și folclorice, fie sublimări din lectura mai veche sau mai recentă.

Faptele se desfășoară la Atena, în preajma nunții lui Teseu cu amazoana Hipolita. Acțiunea constă dintr-o țesătură complicată de întâmplări și intrigi sentimentale ce se petrec noaptea, într-o pădure a visului populată cu duhuri și zâne. Aici se urmăresc, se caută, se întâlnesc: Hermia și Lisandru care se iubesc reciproc, Demetrius care o iubește pe Hermia și Elena care îl iubește pe Demetrius. În lumea silfilor și a zânelor, ca și în aceea a oamenilor, fapăturile se hârjonesc deopotrivă. Regele spiridușilor, Oberon, și regina Titania s-au certat din cauza unui paj la care din capriciu aceasta nu voia să renunțe. Oberon se gândește să procure Elenei fericirea după care suspină, totodată ar vrea ca și Titania să-și primească o mică pedeapsă. Își trimite mesagerul, pe spiridușul Puck, să înmoaie pleoapele îndrăgostiților adormiți, ca și pe acelea ale reginei Titania, cu sucul unei flori miraculoase sub puterea căreia, la deșteptare, aceștia să cadă îndrăgostiți de prima persoană ieșită în cale. Între timp, Oberon dăduse dispoziții ca această primă persoană întâlnită de Demetrius să fie Elena. Însă Puck, neatent și flușturistic din fire, l-a confundat pe Demetrius cu Lisandru; trezindu-se din somn, acesta se va simți îndrăgostit de Elena. Nimeni nu mai pricepe nimic. Cele mai uluite sunt Hermia și Elena. Titania, la rândul ei, pică îndrăgostită de Bottom, un țesător prostănac din Atena pe umerii căruia Puck așezase din joacă un cap de măgar. Oberon, care a surprins confuzia făcută de spiridușul său, va îndrepta lucrurile. Spre ivirea zorilor, Lisandru, scos de sub robia sucului vrăjit, revine la Hermia; Demetrius începe să o iubească pe Elena; Titania este și ea scoasă de sub pedeapsă. Perechile, în frunte cu Teseu și Hipolita, se îndreaptă spre templu. În cinstea lor, Oberon, Titania și corul de silfi întonează epitalamul.

În ultimul act – teatru în teatru – asistăm la reprezentarea „tragediei” *Pyram și Thisbe*, pregătită și jucată de câțiva meșteșugari veniți din Atena pentru nunta ducală. E de fapt o caricatură căreia comentatorii îi atribuie diferite înțelesuri. Comedienii-amatori – dulgherul Quince, tâmplarul Snug, pânzarul Bottom, croitorul Starveling, cârpaciul de foale Flute, căldărarul Snout – sunt copiați după membrii guildelor de meșteșugari din epocă. S-ar putea ca piesa jucată de aceștia să amintească în formă bufă de aceea pe care în anii săi de copilărie poetul o văzuse la serbarea dată de Leicester în onoarea reginei și o seamă de aluzii contemporane,

îndreptate cu intenție satirică împotriva teatrului de amatori, poate și împotriva teatrelor obișnuite, repertoriilor și actorilor din Londra.

Noaptea în care se petrece acțiunea, cu peripețiile prin care ne poartă, e fantasmagorică; are însă în ea și multă realitate. Faptele încep simplu, obișnuit, pe pământ și, după ce au colindat pe tărâmul fermecat al visului, ajungând până în inima lui, se reîntorc pe pământ. G. K. Chesterton remarcă: „e un efect genial să înconjuri întregul vis al unei nopți de vară cu coroana de lumină a zilei”.¹ Plutim într-un climat de tinerețe, iubire și fericire. Un maestru nevăzut, cu o baghetă fermecată, tulbură și în același timp cucerește, aducându-i sub ascultarea lui pe toți. Zei, spirite, fără deosebire se prind și dănuiesc în mijlocul dragostei. Pe toți această noapte halucinantă îi uimește, îi exaltă; devin cu dezinvoltură niște copii, de a căror naivitate o clipă am vrea să surâdem, dar care îndată după aceea strecoară în noi un îndemn inefabil de bunătate și înțelegere.

Starea de vis își desfășoară cu grație, cu insinuări, cu o putere misterioasă de contagiune, întreaga ei atmosferă. Nimic, s-ar spune, nu mai e la locul său. Totul se transformă fantasmagoric. Dorințele iau forme absurde, chipurile se substituie unele altora, o seamă de suflete se introduc în trupuri străine, nepotrivite; devin posibile oricâte năstrușnicii, asistăm la o discordanță de evenimente, în care totuși unitatea de sentiment se păstrează și personalitatea celor care visează rămâne aceeași.

E un joc frenetic, o propagare magică de fericire, o exuberanță ce se revarsă în valuri. O ieșire din graniță, nu însă prin reflecție sfâșietoare, nici prin extaz, ci prin râsul total, dus până la pragul lui de sus. Râsul se poate depăși pe sine, ca și durerea; putem pătrunde cu fiecare din aceste ipostaze la fel de bine în zone supranaturale.

Atena, unde se petrece acțiunea e doar un cadru fictiv. În realitate, totul reflectă Anglia. Pădurea este de fapt un parc englezesc. Teseu, cu gustul lui pentru vânătoare, cu ospitalitatea lui oarecum vanitoasă, cu bunăvoința lui ușor distantă, redă portretul aristocratului englez de mijloc. Mai cu seamă aparțin Angliei zânele, spiritele, aparițiile de folclor și mitologie, revărsările de glumă și sarcasm. Chesterton socotește că această „unire dintre mister și farsă” este caracteristică Angliei medievale și își întregeste ideea astfel: „piesa e o ultimă privire aruncată *veselei Anglii*”: „...englezii Evului Mediu și Renașterii, spre deosebire de cei din Anglia de azi, puteau concepe un supranatural vesel”.²

Pentru actori și regizori, *Visul unei nopți de vară* a constituit și continuă să constituie o piatră de încercare. Feeria e plină de situații greu convertibile scenice. În lirismul ei se împletesc sentimente umane cu participări cosmice. Manifestările oamenilor și ale spiritelor se întrepătrund. Misterul și realitatea își împrumută reciproc substanțele. O dată cu oamenii, zânele, florile și insectele se contopesc în muzica aceluiași sentiment. Decorul e făcut din forme ce resimt asemănător fiorul vieții. Pădurea, cerul înstelat, scelipirile astrelor, razele

¹ Eseul *Visul unei nopți de vară*, în vol. Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, trad. De Virgil Nemoianu, E.L.U., Buc., 1967.

² *Op. cit.*

de lună, parfumul florilor, zborul insectelor, zgomotele nopții, armonia sferelor – toate acestea sunt vii, vorbesc, cerându-și libertăți și drepturi în mersul acțiunii. În cuprinsul lor, spiridușul Puck trebuie să alunece ușor, să se strecoare printre umbre, să nu tulbure somnul oamenilor și al florilor; trebuie să fie aerian și în același timp material, să existe fără însă a i se simți prezența, să-și asculte stăpânul neîncetând totuși de a rămâne el însuși. Și adăugăm: toate acestea trebuind să decurgă nu cu sfori și trucuri de regie, ci cu mișcări simple și naturale, ca într-o curgere ușoară din modulațiile neprefăcute al existenței.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, în muzica de scenă pe care a scris-o pentru *Visul unei nopți de vară*, s-a apropiat de acest inefabil; i-a redat culoarea și vibrațiile intime.

As You Like It (Cum vă place, 1598–1600) este o fantezie plină de aer, lumină, tinerețe și dragoste. O parte din acțiune se petrece la curtea ducelui Frederic, natură rea, stăpânită de invidii și de patima puterii. După ce a uzurpat tronul fratelui său își prelungește persecuția și asupra Rosalindei, fiica acestuia. Cealaltă parte din acțiune – cea mai caracteristică – se petrece în pădurea Ardenilor, unde găsesc refugiu, bucurându-se de ospitalitatea naturii, de omenia ciobanilor și de farmecul libertății, o seamă de năpăstuiți ai soartei, în frunte cu ducele detronat. Asistăm la constituirea a patru iubiri, cu epiloguri fericite: a Rosalindei pentru cavalerul Orlando; a Celiei, fiica înțeleaptă a ducelui rău, pentru Oliver, un tânăr la început gelos pe superioritatea fratelui său, dar pe urmă revenit la sentimente nobile și loiale; a ciobanului Silvius pentru păstorița Phebe și, în sfârșit, a bufonului Touchstone pentru țărancă Audrey. Încă un eveniment, cu înțeles de răsplată a curajului moral și a perseverării în dreptatea immanentă a lucrurilor, va încununa această satisfacție generală: ducele Frederic, dându-și seama în ce măsură faptele lui arbitrar mobilizează împotriva sa proteste și rezistențe hotărâte, părăsește tronul uzurpat, acesta urmând să revină titularului legitim.



Cum vă place? cu Richard Rang, Febronia Stănescuși Mircea Pânișoară. T.N.C., stagiunea 1954-1955.

În această piesă, mai mult decât în oricare alta din repertoriul shakespearian, simțim aerul de pastorală. N. Iorga, cu justă intuiție literară, vedea în ea o *Amintă* a literaturii engleze. Atmosfera de la curte și din preajma acesteia este evocată cu o anume necruțare: invidii, intrigă, lingușiri, orgolii, lăcomii, injustiții, lupte pentru putere, imposturi, câmp de acțiune pentru cugete tulburi și suflete blestemate. E limpede că poetul ia poziție critică față de situații și evenimente contemporane; avem însă de-a face și

cu un procedeu artistic, pentru ca prin contrast peisajul pastoral și farmecul vieții simple să ne comunice cu atât mai învăluitoare poezia și omenescul lor. Personajele în genere rămân la suprafață, nu ajung să formeze tipuri și caractere. Sunt însă pitorești, ne cuceresc prin tinerețea și prospețimea lor, și atunci când stăruie în pomiri melancolice și visătoare, și când sunt tulburate de neliniști și presimțiri, și când resimt patosul nevoii de absolut. În plus, se deslușește un mesaj: datoria de a trece prin probele suferinței. Fără aceasta, totul – jocul, darurile fericite, buna dispoziție, gluma, așteptarea, înseninările, farmecul acțiunii, izbânda – ar rămâne șters, nesemnificativ.

Twelfth Night, or what you will (A douăsprezecea noapte sau Cum doriți, 1598–1600), cunoscută și sub denumirea de *Noaptea regilor*, este o comedie romanescă, influențată de moda italiană. Intriga reunește situații din *Comedia erorilor*, *Cei doi tineri din Verona*, *Cum vă place*, *Neguțătorul din Veneția* ș.a., ca într-un fel de recapitulare a temelor comice scumpe poetului și într-o abilă împletire de scene cu caracter de dramă, comedie și farsă. Acțiunea e convențională; ne cucerește însă prin varietatea pitorească a personajelor puse în mișcare.

Ducele Orsino e îndrăgostit de contesa Olivia. Dar aceasta și-a impus să păstreze un doliu de șapte ani pentru fratele ei mort în împrejurări misterioase. Îndrăgostitul neînțeles își găsește alinări în muzică, poezie, în contemplații artistice. Între timp, azvârlită de un naufragiu pe coasta Iliriei, apare Viola. Pentru a fi în preajma lui Orsino de care s-a îndrăgostit, aceasta se deghizează în băiat, devenind



A 12-a noapte cu Manu Nedeianu - artist emerit, Rodica Radu, Ion Pavlescu, Nicolae Radu, Richard Rang. Stagiunea 1961-1962. Regia: Georgeta Tomescu

pajul Cesario. În această calitate e nevoită să poarte către Olivia mesajele amoroase ale stăpânului său. Nebănuind travestirea, aceasta se îndrăgostește de frumosul Cesario. Amândoi eroii iubesc, dar nu pe aceia de care sunt iubiți. Situația va da naștere mereu la confuzii amuzante și la *quiproquo*-uri savuroase, până ce frații despărțiți în trecut de un naufragiu se vor regăsi. În constelația îndrăgostiților se produc acum clarificări fericite.

O broderie nesfârșită de imagini și colorituri, în care poetul ne dă impresia că se cufundă cu voluptate și uitare. Râde și el o dată cu spectatorii săi. Se succed, cu mișcarea lor încărcată de vervă și surâsuri, jocuri și încrucișări de replici înțepătoare, cuvinte cu duble înțelesuri, refrene muzicale, revărsări de fantezie, scilipiri ale spiritului, aluzii satirice, accente onomatopice, toate prinse pe registre de farmec și îmbătăre poetică. Acțiunea ne fură. Pe de o parte, ne duce într-o lume de plutiri în fericire, pe de altă parte, ne coboară pe pământ. Viola își trăiește sentimentul cu o discreție admirabilă. Orsino și Olivia îndură chinurile unui destin care se complace în a-și ironiza copiii, dar care manifestă față de ei și multă bunăvoință. Sir Toby Belch și prietenul lui, sir Andrew Aguecheek, alcătuiesc o pereche de petrecăreți fără griji și răspunderi, pe care firește nu-i putem admira, dar nici detesta, cel puțin pentru pitorescul lor boem, lipsit de răutate. Malvolio își ia pedeapsa meritată pentru delirul lui de îngâmfare. În galeria personajelor comice reprezintă o încarnare desăvârșită. Seamănă, oarecum, cu Pirgopolinice, soldatul fanfaron din comedia lui Plaut. S-ar spune că primește încercările pe care i le cere dragostea, în realitate e îmbătat de orgoliu până la a pierde măsura bunului-simț. Ridicolul în care alunecă și râsul ce-i urmează sunt sancțiuni naturale la care participăm cu bună dispoziție și din plăcere afectivă, ca și din datorie morală.

Comedia se încheie cu un cântec de lume (*song*) al bufonului. Din ficțiune suntem aduși în realitate. Poetul ne-a purtat printr-un domeniu cu fapte de viață și visare lăsându-ne fiecăruia libertatea de a judeca aceste fapte cum am crede de cuviință. Se deslușește astfel înțelesul celei de a doua denumiri a comediei: *Cum doriți*.

Alături de *Mult zgomot pentru nimic* și de *Cum vă place, A douăsprezecea noapte* face parte din ceea ce s-a denumit „cele trei grații ale scenei engleze”.

*The Merry Wives of Windsor*¹ (Nevestele vesele din Windsor, 1600–01) se numără între comedii shakespeariane printre cele mai populare și mai des reprezentate pe scenele din lume. Tradiția pretinde că ar fi fost scrisă în două săptămâni, din dorința și la ordinul reginei Elisabeta. Aceasta, cucerită de personajul Falstaff, așa cum apăruse în cele două părți ale dramei *Henric al IV-lea*, ar fi ținut să-l vadă și într-o postură de îndrăgostit. Faptul nu este în totul confirmat; multe din comentariile brodate pe marginea lui rămân în genere neinteresante.

¹ Titlul exact, apărut în edițiile *in quarto* din 1602 și 1619, este: *A Most Pleasant and Excellent Conceited Comedy of Syr John Falstaff and the Merry Wives of Windsor*.



Nevестele vesele din Windsor cu Vasile Cosma, Iosefina Stoia, Marina Bașta.

Subiectul folosește și combină întâmplări din două culegeri de povestiri italiene: *Tredecì piacevoli notte* de Giovanii Straparola și *Il Pecorone* de ser Giovanii Fiorentino. Atmosfera însă este engleză; feeria măștilor din partea finală are asemănări cu situații din *Visul unei nopți de vară*.

Pe o temă asemănătoare, inspirată probabil din aceleași povestiri italiene – îndrăgostitul care fără să știe își ia drept confident pe soțul femeii curtate – Molière va da la iveală mai târziu, în *Scoala femeilor*, o comedie liniștită, dispunându-ne să o urmărim tot timpul cu un surâs delicat, agreabil și inteligent. La Shakespeare, tratarea temei poartă marca specificului elisabetan. Intriga e pusă în mișcare cu mijloace excentrice, cu colorituri de carnaval, cu lux de personaje, cu treceri rapide dintr-un loc în altul (un interior burghez, o tavernă, un parc sau o stradă din Windsor, o pădure ș.a.), cu complicații căutate, cu travestiri surprinzătoare, cu nesfârșite jocuri de cuvinte, cu scene de muzică și de balet, cu scene de muzică și de balet, cu încheieri ca de sarabandă.

Comedia împletește două intrigi: aventura amoroasă a lui Falstaff și căsătoria Annei Page.

Falstaff, în căutare de fonduri, hotărăște să curteze două neveste de burghezi, pe doamnele Ford și Page. Le adresează scrisori de dragoste cu conținut identic. Pentru a se răzbuna, acestea simulează că îi primesc demersurile. Dar fiecare din întâlnirile spre care Falstaff se îndrepta cu aere de triumfător se va solda pentru el cu demascări și situații tragicomice.

La mâna Annei Page aspiră trei pretendenți: doctorul Caius (Favoritul mamei), Slender (agreatul tatălui) și Fenton (alesul fetei). Până la sfârșit, bineînțeles, acesta va fi învingătorul.

Gelozia domnului Ford, ca și punerile la cale ale celor două neveste sunt conduse cu vioiciune, îndemănare și comunicativitate. În persoana judecătorului Shallow (nume caricaturizat; în traducere: minte goală), comentatorii deslușesc aluzii satirice la adresa lui sir Thomas Lucy, proprietarul domeniului Charlecote pe care tânărul William ar fi fost prins, cu decenii în urmă, în flagrant delict de braconaj. În ce-l privește pe Falstaff, dimensiunea lui comică nu mai are forța și expresia din dramele istorice, deși jovialitatea, amoralitatea și foamea lui truculentă de voluptăți sunt aceleași.

Asupra acestei chestiuni s-a discutat mult. Diferite comentarii pretind că Shakespeare nu s-ar fi simțit la largul său punându-și personajul în noua postură. Mai mult decât atât: comentariile amintite regretă că poetul a consimțit la o asemenea convertire, de natură să-l reducă pe Falstaff, personajul din cronica Angliei, la proporții de bufon într-o comedie cu subiect burghez. De asemenea, există impresia că poetul ar fi concedat la scene de spectaculozitate superfluă, în special în ultimul act, pentru ca reprezentația să se poată termina pe gustul curții, cu scene de bal mascat, cu jocuri pantomimice, cu delectări fastuoase, cu cortegii de apariții fantastice.

Era firesc ca acest gen de spectacol, atât de specific elisabetan ca idee și realizare, atât de aplaudat în epocă, să convină și curții. Shakespeare însă nu aceasta a avut în vedere. Mai presus de orice s-a condus de fantezia lui poetică, așa cum a procedat și în *Visul unei nopți de vară*.

11. Comediile amare

The Merchant of Venice (Neguțătorul din Veneția, 1596) întrunește trei serii de elemente: tragice, romanești și comice. Finalul dă satisfacție generală și, mai cu seamă, consacrată triumful unei idei de umanitate. Dar înainte de a se ajunge la acest deznodământ – notăm că ultimul act are în totul notă de joc și de șăgălnicie comică – acțiunea piesei ne poartă prin încleștări tragice, cărora pentru moment nu le-am putea prevedea altă dezlegare decât catastrofa.

Ne aflăm la Veneția, în plină ambianță renașcentistă. Simțim în jurul nostru mișcare intensă: oameni, mărfuri, corăbii care acostează încărcate la chei, încheieri de tranzacții și jocuri de bursă, agitație cosmopolită, conflicte de rasă, încrucișări de interese și în același timp fast, muzică, poezie, iubire, aspirație intensă la viață și la bunurile ei.

În acest cadru se împletesc ca într-o frescă naturală a vieții de toate zilele trei acțiuni distincte: dragostea lui Bassanio pentru Porția, iubirea dintre Lorenzo și Jessica, conflictul dintre Antonio și Shylock. În centrul lor se află pasiunea răzbunătoare a acestuia din urmă. Antonio e pus în situația să nu poată plăti la

termen o sumă de bani pe care o împrumutase pentru a veni în ajutorul prietenului său Bassanio. Zaraful evreu Shylock înțelege să-și execute debitorul în mod necruțator, în litera strictă a convenției încheiate. Și anume: neonorarea la termen a creanței trebuia despăgubită cu o livră de carne tăiată pe viu din trupul datornicului. Antonio semnase o asemenea convenție cu inima ușoară, știindu-se solvabil și considerând-o din partea creditorului său drept un simplu joc. Zadarnic prietenii lui Antonio oferă zarafului despăgubiri înzecite. Legea e de partea acestuia. În ura sa față de Antonio înțelege să se prevaleze de ea cu hotărâre. Situația va fi salvată de Porția, prin inteligența și umanitatea ei. Aceasta, travestindu-se în tânăr jurist, susține argumentarea: într-adevăr, creditorul are drept la livra de carne vie, dar pentru că în convenție nu se stipulează mai mult, această bucată de carne, ca să nu devină crimă și să fie sancționată în consecință, trebuie tăiată în așa fel încât să nu se prelingă nici măcar un strop de sânge. Shylock părăsește judecata înfrânt și cu o lecție și o experiență intimă menite să-l readucă în umanitate.

Tema – ne amintim – am întâlnit-o și în celebra piesă a lui Marlowe. Acolo, în personajul Barrabas, setea de aur și dorința de răzbunare erau duse până la pragurile lor de sus. La Shakespeare, personajul principal, după ce o seamă de momente a susținut încordări tragice, sfârșește în situații de comedie, aproape de farsă.

Un timp ne dă impresia că ar fi muncit de complexe dureroase, descumpănitoare. Banii, propriu-zis, par a-l interesa mai puțin. Principalul este să se răzbune împotriva lui Antonio pe care îl ura, știindu-l mai respectat, mai iubit, mai om, împrumutând fără dobândă. Își închipuia că îi disprețuiește rasa, și că îl disprețuiește și pe el ca individ. Încearcă să-și apere această ură invocând în favoarea ei argumente umanitare. În scena judecății îl înfruntă pe doge, întrebându-l dacă în raporturile cu sclavii săi se consideră mai echitabil. În ce privește procesul său intim, își ia apărarea după cum urmează:

Dacă altceva nu va hrăni, va hrăni răzbunarea mea! El m-a terfelit; m-a păgubit cu o jumătate de milion; a râs de mine când pierdeam; m-a luat în zeflema când câștigam; a hulit neamul meu; mi-a zădărnicit afacerile; m-a răcit de prieteni; mi-a ațâțat dușmanii!... Și pentru care cuvânt?... Pentru că sunt evreu!... Evreul n-are ochi?... Evreul n-are mâini, organe, nu e slab, și nu e gras, n-are simțuri, dureri și patimi?... Nu se hrănește și el cu aceeași hrană? Nu-l rănești cu aceleași arme?... Nu zace de aceleași boli? Nu se vindecă cu aceleași leacuri? Nu-i e cald și nu-i e frig și lui, tot vara și tot iarna, ca și creștinul?... Dacă mă înțepi, nu sângerez? Dacă mă gâdili, nu chicotesc? Dacă îmi dai otravă, nu mă sfârșesc?... Și dacă voi ne asupriți, nu ne răzbunăm?¹

(ACTUL III, SC. 1)

Pe măsură ce ne apropiem de sfârșitul piesei, personajul pierde din măreția lui sumbră. Îi descoperim trăsături ridicole și grotești. E zgârcit; în manifestările lui ne apare mic, meschin, contrazicând prin mediocritate accentele de vindicație și de

vigoare pasională de mai înainte; e mai bătrân parcă decât anii pe care îi are. În felul cum se vaită de pierderea obiectelor de preț pe care i le răpise Jessica ori în bucuria resimțită că l-a ruinat pe Antonio, personalitatea sa devine atât de ștersă încât trecerea în uitare apare ca o soluție naturală.

Caracterul renescentist al piesei apare deopotrivă și în mesajul ei moral. Triumfă viața, dragostea, dreptatea, natura umană; împotriva prejudecăților, fie ele cât de înrădăcinate, se poate lupta; clemența, departe de a însemna slăbiciune, poartă în ea tărie și înțelesuri peremptorii. Porția ni le definește:

Evreul se cuvine s-aibă milă...

.....
*De felu-i, mila slobodă-i de silă.
Ea picură din cer, ca ploaia lină,
Pe joasele câmpii, de două ori
Cu binecuvântarea: celui ce dă,
Și celui ce primește. Puternică
Între puternici, ea-i stă mai bine
Monarhului, pe tron, decât coroana.
Crăiescul sceptru-nchipuie puterea;
E semnul respectului și-al slavei –
În care se îmbracă temerea de regi.
Dar mila întrece rostul sceptrului.
Sălașul ei e: inima crăiască.
Și lui Dumnezeu însuși e podoabă.
Puterea pământescă seamănă
Cu cea dumnezeiască, mai cu seamă
Când mila se îmbină cu dreptatea.¹*

(ACTUL IV, SC. 1)

În această piesă sunt puse față în față câteva situații autentice: dreptul individualist, șicanator, și morala înaltă reprezentată de Antonio; conflictul dintre aur și iubire; discrepanța dintre valoarea efemeră, fără preț, a lumii pozitive și iubirea privită ca valoare permanentă, cu înțelesuri supratereștre. Magia din final, în parcul castelului de la Belmont, reprezintă un „happy end”, o încredere în armonia universală.

Much Ado About Nothing (Mult zgomot pentru nimic) pune în mișcare personaje și situații de tipul celor întâlnite în comediile amintite anterior.

Claudio, un tânăr senior din Florența, prețuit pentru meritele sale și favorit al lui don Pedro, principele Aragonului, e logodit cu Hero, fiica lui Leonato, guvernatorul Messinei. Don Juan, bastard, fratele vitreg al principelui, făptură muncită de invidii și de complexe mizantropice, stăpânit până la invertire morală de plăcerea de a

face rău, pregătește o intrigă criminală. Acuză pe Hero de duplicitate și necredință față de logodnicul ei, punând-o în neputință de a-și dovedi nevinovăția. Claudio și protectorul lui dau crezare calomniei, alunecând astfel în cursa întinsă de don Juan. În biserică, în fața altarului, chiar în momentul când trebuia să înceapă celebrarea căsătoriei, Claudio își acuză mireasa într-un potop de cuvinte insultătoare. Gestul produce rumoare. Invitații se retrag consternați. Leonato este răvășit de surprindere și durere. Hero nu are în apărarea ei decât strigătul patetic al bunei-cuviințe:

...O, tată,
De poate cineva să dovedească
Ce-aș fi vorbit, la ceas nepotrivit,
Cu vreun bărbat... sau că-aș fi stat de vorbă
Ieri noapte cu o ființă omenească,
Alungă-mă, urăște-mă, mă pune
La cazne pân-la moarte.¹

(ACTUL IV, SC. 1)

Hero leșină. O clipă, cei de față au chiar impresia că și-a dat sfârșitul. Părintele Francesco, intuind că în privirea de atâta uimire și disperare a fetei nu puteau să existe minciună și perfidie, ia măsuri care să grăbească reabilitatea necesară înainte de a se produce catastrofa. Doi paznici care au surprins convorbirea dintre oamenii lui don Juan, plătiți de acesta să execute mârșăvia, restabilesc adevărul. Calomnia îndepărtându-se, face loc remușcării. Situația se înseninează. Toți, și mai cu seamă Claudio, înțeleg că s-a făcut mult zgomot pentru nimic. Tinerii se căsătoresc; există presimțirea că nimeni și nimic de acum înainte nu ar mai putea să le tulbure fericirea.

În raport cu ceea ce ar fi datoria unui principe, în calitatea lui de protector, don Pedro dă dovadă de judecată grăbită, puțin profundă. Claudio, ca îndrăgostit, are o naivitate oarecum vinovată. Pornirea spre rău a lui don Juan nu apare îndeajuns de motivată. Însăși inocența lui Hero ar putea să ne pară prea lipsită de instinctul de apărare. Totuși piesa nu alunecă în convenționalism; există în ea momente de autenticitate psihică și de adevăr moral care îi asigură omenescul. Iată, de exemplu, cuplul Benedick-Beatrice. Întreaga manifestare a celor doi parteneri încântă. Prietenii lor inventează tot felul de stratageme pentru a-i îndrăgosti unul de altul. În realitate, cei doi tineri se iubesc, fără însă a-și mărturisi aceasta. Partida, de fapt, e câștigată. Dar până să se dea pe față, asistăm la duelul lor grațios, întregind admirabil peisajul variat al dragostei: el, un celibatar spiritual, puțin sceptic, ea cu ascuțimi fine, delicat malițioase. În ce-l privește pe părintele Francesco, felul cum înțelege că dovezile adevărului sunt mai ales de ordin sufletesc, imponderabil, merită scos la lumină.

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.

Mă ascultați o clipă și pe mine,
Căci, de-am păstrat atâta timp tăcerea,
Și toate le-am lăsat în voia soartei,
E c-am voit s-o cercetez pe fată.
Pe fața ei, roșeața s-a-ntâlnit
Cu îngereasca nevinovăție:
Roșea, pâlea... Din ochii ei țâșnea
O flacără, de parcă-ar vrea să ardă
Minciunile de principii ridicate
În contra fecioriei ei, curate.
Spuneți-mi că-s smintit; să nu vă-ncredeți
Nici în învățătura mea, și nici
În lunga mea deprindere a vieții,
Ce-a pus pecetea ei pe-nvățătură.
Să nu vă-ncredeți nici în vârsta mea,
Și nici în harul meu, și nici în rasă
De nu-i nevinovată-această fată,
Cu-atâta nedreptate osândită.¹

(ACTUL IV, SC 1)

Piesa cuprinde momente de tensiune tinzând parcă s-o transforme în tragedie. Am putea să măsurăm în ea limita până la care o creație comică poate primi și asimila elemente tragice. În totalitate însă își păstrează frăgezimea, scânteierea, agilitatea jocului spiritual. Găsim în ea și o satiră, să zicem la adresa unor maniere aristocratice depășite (dragostea de curte) și o pledoarie caldă, pătrunzătoare, în favoarea grației și a demnității sufletești.

All's Well that Ends Well (Totul e bine ce sfârșește bine, 1601–03) are ca temă dragostea salvată prin suferință și virtute. Motivul principal e luat dintr-o povestire a lui Boccaccio (9, III); se împletește însă cu elemente și ecouri medievale din poezia epică franceză. Cadrul, numele personajelor, desfășurarea generală a fabulei, stilul nobiliar practicat de eroii piesei, toate acestea au tinctură franceză. Acțiunea cuprinde întâmplări și episoade de tipul celor întâlnite adesea în povestirile de curte preluate și modificate de Renaștere în spiritul ei. Un motiv paralel apare și la Lope de Vega în *La hermosa aborrecida*. Cităm: un rege bolnav, fără nădejde de a mai fi salvat, lecuit, totuși în mod miraculos de o fată tânără, fiica unui medic vestit, deținătoare prin virtute și pietate filială a mai multor secrete din meșteșugul acestuia; o dragoste curată, clădită pe înțelepciune și putere de abnegație, dar neînțeleasă și respinsă cu ingraturitudine de acela căruia i se adresa; un tânăr nobil și înfumurat, peripeții, substituirii, înscenări, puneri la cale, dezvoltării neașteptate în

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.

momente salvatoare, recunoașteri fericite, toate făcând lumină într-o situație ce părea pierdută și aducând reparații meritate.

Principala atenție în această comedie se concentrează asupra Elenei. Critica o așază printre cele mai definite caractere feminine din galeria shakespeariană. În ceea ce gândește și întreprinde pune umanitate și noblețe, aduce în iubirea ei credință și devoțiune; e convinsă că prin stăruință și dăruire va face din ușuraticul Bertram un om; își apără iubirea cu o tenacitate tăcută, având convingerea că fericirea ei poate fi condiție pentru fericirea celuilalt; își îndură suferința cu înțelegere și iertare. S-ar părea că în inițiativele ei există un anume orgoliu, că în felul cum își proclamă modestia virginală există accente de trufie, că din tactică își pune partenerii în fața faptului îndeplinit, dar toate acestea se alungă, se corectează armonios și uman prin tonul patetic, prin unda de tandrețe de care sunt străbătute, prin viziunea de viață ce transpare din ele. Cinicului Parolles, una din cele mai curioase întruchipări ale nemerniciei, sfătuitorul de tristă inspirație al lui Bertram, îi declară:

Vreau să-mi păstrez o inimă fecioară.

Stăpânul tău într-însa va găsi

O mie de iubite... și o mamă...

Un phenix, o prietenă, o zână,

O călăuză, un dușman, un sfetnic,

Un suveran și, veșnic, un tovarăș.

Umilă năzuință... umilința

Lui mândră... discordanta-i armonie,

Plăcuta lui discordie... credința-i,

Atât de dulcea lui nefericire,

Și-o lume-ntreagă plină de-alintări

Suave, creștinești, duios șoptite

De Cupidon, cu ochii lui șăgalnici...

Acum va fi... Și nu știi ce va fi...

Călăuzească-l Domnul! Curtea e

Prilej de învățătură...¹

(ACTUL I, SC. 1)

The Famous Historie of Troylus and Cresseid (Troilus și Cresida, 1601-03) continuă să dea de lucru istoriei și criticii literare. Avem de-a face cu transpunerea pe scenă a unei legende fanteziste, de proveniență medievală, folosind personaje și situații din războiul Troiei, până la un punct să pară o parodie a *Iliadei*. E posibil ca Shakespeare să mai fi avut la îndemână și alte izvoare: un poem al lui Chaucer, un popular roman în versuri al lui Lydgate (*History of Siege and Destruction of Troy*) și, bineînțeles, traducerea lui

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.

Chapman a *Iliadei*. Într-o ediție din 1609, piesei i se spune și *istorie*, și *comedie*; mai târziu, într-un *folio* din 1623, va fi denumită *tragedie*. Astăzi încă e greu s-o așezăm într-u rubrică anumită. E posibil ca unele anacronisme – de exemplu: numele lui Aristotel invocat de Hector, certându-și frații pentru nestăpânirea lor pasională – să aibă caracter voit, de altminteri ca și în alte piese ale lui Shakespeare. Presupunerea că acestea ar proveni din interpolări sau amestecuri agramate ale copiștilor e o simplă conjectură. Opera a fost scrisă în grabă; există în ea, deopotrivă, scilipiri de geniu și trăsături discutabile.

Măreția clasică din poemul homeric e transformată aici în joc și persiflare. Războiul Troiei e tratat într-o lumină minimalizantă, fie ca o sacrificare inutilă de vieți omenești, fie ca o expediție nesperioasă, de carton, cu momente în care cele două tabere în luptă își fac reciproc amabilități convenționale, toate ridicole. Caracterele personajelor apar cu îngroșări de caricatură. Ahile, îmbătat de glorie, se îngâmăfă; e brutal, orgolios și egoist; are gesturi de lașitate. Ajax, nu mai puțin, se izolează disprețuitor în cortul lui ori își desfășoară în văzul tuturor delirul lui de grandoare, își ia aere de profet, în complicitate cu Tersit inventează calomnii pe seama tovarășilor lui de luptă. Patrocle se dedă la îndeletniciri minore, compromițătoare, devenind un fel de bufon al viteazului său prieten. Paris nu se ridică cu nimic peste un banal și ușuratic cuceritor de inimi. Menelau e „încornoratul” iar Elena „prostituata”. Nestor, căruia nu i se ia în înțelepciunea lui proverbială, e înfățișat totuși ca un bătrân cam astmatic, cu ticuri și manii. Despre Agamemnon, căpetenia aheilor, bufonul Tersit afirmă cu sarcasm că „nu are minte nici cât clei în urechi”. Priam și Hecuba sunt doi părinți obișnuiți, cu sentimente umane, dar fără putere sublimă. Hector, viteazul, e pus să moară în mod mizerabil, fără putința de a se apăra, asasinat cu mișelie, nu doborât în luptă dreaptă. Ulise își cheltuiește inteligența mai mult țesând intrigi decât în servicii patriotice. Pandarus încarnează infamia, pe care de altminteri și-o proclamă cu voluptate. Cât privește pe eroii principali, aceștia sunt priviți în lumină favorabilă. Ca apariții secundare, în poemele homerice, nu puteau să ofere aici material de parodiare. Cresida nu-și ascunde frivolitatea, încercând să pară alta decât în realitate, iar Troilus – deși în destule momente l-am putea socoti un nătâng – întrunește în el trăsăturile unui tânăr sensibil, însuflețit de porniri generoase și cavalierești.

Scene mari, etern valabile prin adevărul și umanitatea lor – prietenia dintre Ahile și Patrocle, despărțirea dintre Hector și Andromaca, lupta corp la corp între principalii războinici din cele două tabere, căderea lui Hector ș.a. – sunt folosite în mare măsură ca pretexte de glumă și de parodie. Se stăruie tot timpul într-o atmosferă ironică, uneori cu notă grațioasă și binevoitoare, alteori sceptică și satirizantă până la grotesc. Există însă și momente în care gândul superior se înalță cu demnitate și elocință, reînstituind linia clasică în drepturile sale. Iată, de exemplu, felul cum Ulise încheie pledoarie lui în favoarea ideii de autoritate:

Desfaceți, iată, lanțul ierarhiei
 Și scrâșnetul i-l ascultați! Atunci
 Se-nfruntă toate: apele în clocot
 Se-nalță peste țărături, prefăcând
 Întreg pământul într-un boț de mazăgă:
 Puterea-l asuprește pe cel slab,
 Iar fiul crud și-omoară tatăl; sila
 Devine drept – nu, drept și nedreptate,
 A căror sfadă mijlocind, dreptatea
 Își pierde numele cu-al lor o dată.
 Atuncea toate se petrec în silă,
 Acestea-s bunul-plac, iar bunul-plac
 În poftă, lupul veșnic stând la pândă,
 Ce, sprijinit de bunul-plac și silă
 Își face din întreaga lume pradă
 Și-apoi se-nghite singur. Agamemnon,
 Acesta este haosul ce crește
 Când ierarhia e înlăturată;
 Nesocotirea ei, până la urmă,
 Ne poartă pasul îndărăt, când tocmai
 Voiam să urce-o treaptă. Generalul
 E pizmuț de cel mai jos cu rangul,
 Acesta de acel mai jos cu-o treaptă,
 Și astfel toți, cu chipul supt și palid,
 Luând pilda primului pizmaș, se simt
 Cuprinși și ei de frigurile pizmei.
 Aceste friguri fac să stea-n picioare
 Cetatea Troiei. Nu tăria ei,
 Ci slăbiciunea noastră o păzește.¹

(ACTUL I, SC. 3)

Comentariile făcute asupra piesei de-a lungul secolelor nu sunt întotdeauna de acord. S-a manifestat și surprindere, concretizată în întrebări ca acestea: de ce poetul a ales ca motiv de parodiare tocmai un text clasic atât de venerabil? de ce feminitatea, în alte opere învăluită de poet în accente atât de pure, aici este împinsă în direcții frivole, amurale? de ce a lăsat ca asupra atâtor personaje să se întindă spiritul cinic și iresponsabil al lui Pandarus? etc.

În genere, aceste opinii se situează în marginea fenomenului shakespeareian. Avem de-a face, în realitate, cu un pamflet al neîncrederii și al deziluziei. În opera poetului nu este singura de acest gen. *Troilus și Cresida* se găsește pe aceeași

¹ Traducere de Leon Levițchi, în *Opere*, VIII, București.

linie cu *Zadarnicele chinuri ale dragostei*; folosește elemente pe care le întâlnim și în alte piese, de exemplu în *Henric al V-lea* (scenele de tabără cu Bardolph), în *Totul e bine ce sfârșește bine* (tot scene de tabără, dar cu implicarea motivului amoros), în *Măsură pentru măsură* (proxenetismul lui Angelo), în *Timon* (amărăciunea pe care i-o procură eroului ingratitudea oamenilor) ș.a. Piesa – deși o anume discontinuitate între scenele troiene și cele grecești a sugerat supoziția că ar mai fi existat și un alt autor în colaborare – este pe de-a-ntregul shakespeariană.

E posibil ca Shakespeare să fi intenționat o satiră a războiului: o dată cu Ahile sunt ridiculizați și Agamemnon, Ajax, Diomede, Nestor, toți ca războinici, șireteniile lui Ulise și bufoneriile lui Tersit ar arăta ce se poate ascunde sub aparențele onoarei cavaleresti. S-a spus, de asemenea, că Shakespeare ar fi pus în cauză secolul său, în speță diferite personalități din lumea politică și literară, gata să sacrifice onoarea pentru beneficiile puterii, dispuse ca pentru obținerea și păstrarea acesteia să întrebuințeze orice mijloace. S-ar putea ca în piesa lui poetul să fi inclus unele reflexe din gândirea lui Francis Bacon cu privire la *idoli* și la dărâmarea lor. Oricum, e limpede că ironia se îndreaptă spre unele accente de infatuare ale Renașterii. Poziția lui Shakespeare față de ideologia renașcentistă poate fi încă obiect de investigații, revizuiți și interpretări inedite.

Cu înțelesurile controversabile, cu problemele pe care le lasă deschise, piesa denotă în ce măsură poetul are o natură complexă, putând să adore înălțimile și valorile consacrate, gata însă și de răzvrătiri neconformiste.

Measure for Measure (După faptă și răsplată, 1604–05) întrunește în ea trăsături multiple. E tragedie, prin fatalitatea ce apasă asupra unei ființe nevinovate; dramă, prin situațiile de ipocrizie, desfrâu, cruzime, injustiție și iresponsabilitate morală întâlnite în episoadele acțiunii; comedie, prin limpezirile și iertările care încheie optimist piesa. Sfârșitul poate părea banal; aduce faptele la nivelul unei comedii domestice. Piesa însă contează prin fosforescența ei filozofică. Coleridge o consideră drept cea mai dureroasă din toată creația shakespeariană; Pater recunoaște în ea „expresia fundamentală a gândirii etice a poetului”¹. E o comedie, în care însă putem simți un tragic stăruitor al existenței umane. Aduce pe scenă personaje care exprimă natura umană obișnuită; nu ne pune în față caractere excepționale, ci fapte în care viața a sădit doruri și porniri inerente, totuși, ca forță de interpretare morală, i se recunosc proporții și înțelesuri vecine cu acelea din *Hamlet*. Ca și aici apar afecțiuni statornice, pasiuni, mari îngândurări, virtuți și păcate, chemarea eliberatoare a morții, cu deosebirea că atmosfera în care toate acestea sunt puse să plutească nu mai este tot timpul sumbră, ci cuprinde în ea lumini și putere visătoare.

Vincentio, ducele de Viena, pretextând o plecare peste granițe pentru treburi politice, lasă în locul său pe Angelo, un nobil cu reputație de păzitor drept, sever, al legilor și al moravurilor. De fapt, era în joc o stratagemă. Ducele trecea astfel pe seama altuia aplicarea unui număr de pedepse aspre pentru delict de corupție și

imoralitate, deopotrivă, voia ca la adăpostul anonimatului să-și dea seama de felul cum se împărțea dreptatea în țară.

Ca guvernator, Angelo se dovedește energumen și intolerant. Osândește la moarte pe Claudio, un tânăr nobil, pentru vina de a fi devenit tatăl unui copil înainte de împlinirea formelor matrimoniale. Isabella, sora osânditului, părăsește mănăstirea unde își făcea noviciatul pentru a-i salva viața. Îi imploră lui Angelo, în genunchi grațierea fratelui. Frumusețea tinerei fete îl tulbură pe guvernator. Drept preț al înduplecării, îi va cere castitatea, este însă o condiție pe care Isabella nu putea să i-o accepte. Intriga continuă. Angelo respectă litera legii, nu și spiritul ei. Vincentio care între timp, deghizat în călugăr, își dădea seama de tot ce se petrece, ia măsuri ca viața lui Claudio să fie pusă la adăpost. Dezvăluie mârșăvia li Angelo, îi aduce la realitate pe impostori și intriganți, restabilește un climat de încredere și de ușurare sufletească. Îi va ierta cu clemență pe toți, după ce mai întâi îi va fi adus în situația ca fiecare să-și recunoască nemernicia.

Poetul a avut în vedere câteva modele: o povestire a lui Cinthio (*Promos și Casandra*), o nuvelă de Boccaccio (*Tancred din Salerno*), o povestire a lui Whetstone (*Heptameronul întâmplărilor orășenești*); în raport cu acestea, piesa lui Shakespeare se înscrie pe o treaptă superioară de noblețe, frumusețe și gândire.

În textul vechi, Angelo apărea ca o întrupare a răului. Shakespeare însă transformă aceasta într-un proces cu subtilități și abisuri. Decăderea guvernatorului s-a produs brusc; este cu atât mai totală, va aduce cu atât mai mult tragism în cugetul său de judecător auster, cu cât s-a dezlănțuit în prima sa întâlnire cu puritatea supremă a tinerei fete. La început, Isabella, cu renunțarea ei la lume, cu trăsături de făptură „sfântă și învăluită în ceruri“, poartă cu ea semne de liniște, de plutire deasupra tumulturilor, de împăcare cu viața. Dar trebuind să intre în vârtejul unei lupte, puterile ei refulate ies la lumină. Izbucnește, devine aprigă și răzbunătoare, se înalță cu impetuzitate deasupra convențiilor, intuiește cu pătrundere, capătă putere bărbătească, dezvoltă elocință, devine coloană ridicându-se dreptă deasupra unor nesfârșite fragilități omenești. Claudio, o clipă se bucură la gândul că și-ar putea redobândi viața. Nevoia de a trăi îi era atât de mare, încât pentru moment nu-și dă seama de ce ar fi însemnat supunerea la condiția impusă de Angelo. Se agață instinctiv de viață. Cazuistica înțeleaptă a călugărului îl irită. E revoltat la gândul că prețul salvării va trebui să fie necinstirea surorii sale, dar tot atâta îl revoltă și gândul de a-și petrece tinerețea în închisoare și de a merge prematur la moarte. În cele din urmă va înțelege că trebuie să-și accepte soarta. Toți în jurul său, cunoscuți și necunoscuți, îi vorbesc despre moarte. Ideea acum îi pare familiară. S-ar putea ca în resemnarea lui să existe și o bună parte de orgoliu. Nu este însă mai puțin adevărat că graiul simplu al Isabellei, încărcat de poezie, de adevăr și de puterea aceea a tinereții de a pătrunde dreptatea lucrurilor, i-a arătat că viața plătită cu prețuri abjecte nu poate avea farmec. Din clipa în care în sufletul lui s-a făcut lumină, nimic nu-l mai sperie; e gata să-și înfrunte soarta, să-și trăiască suferința, să-și păstreze ochii deschiși în fața ororii ce-l așteaptă. S-ar fi putut foarte bine ca

acea suspendare de ultimă clipă a sentinței să nu intervină; ce interesează e că prăbușirea lui în moarte ar fi avut loc într-o apoteoză de poezie. Pater, în esul amintit, precizează: „și fără întâmplătoarea suspendare a sentinței s-ar culca în țărână ca o floare a tinereții aurită, trândavă, ce-i drept, dar purtând pe buze cuvintele cele mai elocvente poate ale lui Shakespeare“.

Piesa a fost scrisă curând după urcarea pe tron a lui Iacob I, într-un moment când opinia publică avea motive să se întrebe dacă dobândirea autorității poate să schimbe sau nu caracterul omului în cauză. Acțiunea e pusă să se petreacă la Viena; dar în tabloul de moravuri zugrăvit pot fi recunoscute situații contemporane din viața societății engleze. Comportarea lui Angelo, o dată devenit guvernator, ridică într-un mod surd și chestiuni de ordin general, cu înțelesuri de psihologie și filozofie politică. Trebuie ca puterea să se definească prin cruzime și rigiditate, ori mai degrabă titularii ei trebuie să exploreze în natura umană, descoperind în aceasta virtuți regeneratoare? Trebuie ca justiția să urmeze o lege a talionului – *măsură pentru măsură, după faptă și răsplată* – ori să se înalțe deasupra ei, admitând că puterea de a ierta poate însemna deopotrivă o pedeapsă? Trebuie ca judecătorul să se considere din altă substanță decât acela pe care îl judecă, ori să reflecteze neîntrerupt, cu pătrundere, la câte trăsături comune are sau ar putea să aibă cu acesta?

Timon of Athens (Timon din Atena), ultima din seria acestor drame pasionale, a fost scrisă în colaborare, probabil cu George Wilkins. Subiectul combină elemente din *Viețile* lui Plutarh, dintr-un dialog de Lucian și dintr-o piesă rămasă anonimă *Timon*, scrisă înainte de Shakespeare. Critica nu a putut stabili cu precizie în cel fel cei doi colaboratori și-au distribuit rolurile; partea de profunzime, oricum, îi aparține lui Shakespeare. Prin problema sufletească de care este frământat, Timon se înscrie în familia de spirite în care înaintea lui i-am întâlnit pe Antonio, pe Coriolan, pe Lear, toți trădați de oameni și de asigurările acestora.

Acțiunea e simplă. Propriu-zis, ea constă mai mult dintr-un studiu de caracter. Timon se dăruiește cu prietenie oamenilor. Nu cunoaște însă lumea, după cum nu se cunoaște nici pe sine. Nu știe să descopere și să deslușească răul din inima oamenilor; de aceea va rămâne străin de înțelesul adevărat al bunătații. De generozitatea lui profită paraziții și mincinoșii. Își risipește averea în gesturi gratuite, în filantropii inutile. Rupt cum este de realitate, deopotrivă, nu distinge nici virtutea umană. Când servitorul lui va încerca să-i aducă adevărul mai în față, Timon, rămânând străin de intenția acestuia, aproape că îl respinge. Curând, așa cum de altminteri era de așteptat, i se răspunde cu ingratură și răutate. Nepregătit pentru o asemenea lovitură, neștiind cum s-o întâmpine, Timon vede în ea o catastrofă. O dată cu prăbușirea încrederii în oameni se prăbușește și el. Blestemă, neagă, izbucnește în imprecășii, se revoltă împotriva întregii umanității, alunecă într-o mizantropie profundă. În mod brusc, vechiul miraj încărcat de vis și culoare devine



Timon din Atena în viziunea lui Mihai Măniuțiu, pe scena Naționalului craiovean, cu Ilie Gheorghe în rolul titular. Stagiunea 1997-1998.

întuneric, neant. Suferința îi tulbură mintea, îi modifică sufletul. Era obișnuit să n-o prevadă; când se ivește, în fața ei e dezarmat. Departe de a-și stăpâni pasiunea, îi cade pradă; în mâinile ei pare o jucărie. Întocmai ca pe regele Lear îl izbesc și pe el două furtuni: una din afară, a naturii, cu fulgere și trăsnete, alta din frământările lui de conștiință. Lui Alcibiade, care i-a rămas credincios și prieten, îi spune: „aș vrea să fii câine, pentru ca astfel să te pot iubi puțin“. Mai mult chiar decât atâta: îi declară anume că i-ar mai putea fi de vreun ajutor doar trădându-l. Din tot ce cuprinde sau ar putea să cuprindă umanitatea. Timon nu mai acceptă decât fapte în stare să-i confirme mizantropia. E singurul unghi sub care mai consimte să privească viața. Va rămâne în mizantropia lui până la sfârșit. Moralmente e doborât de aceasta ca sub puterea unui destin.

Totuși, în această umbră compactă există și o geană de lumină, o undă de umanitate. Mânia lui Timon cuprinde atâta disperare pentru că la baza ei se află o bunătate naturală. Mai presus de orice, omul simțea nevoia de a iubi; devine mizantrop, nu pentru că aceasta ar fi fost fondul lui adevărat, ci pentru că dezamăgirile încercate l-au îmbolnăvit moralmente. Când întâlnește ochii înlăcrimați ai slujitorului Flavius și când la gestul de respingere aceștia îi răspund iertător, cu și mai multă durere, Timon scapă o exclamație sfâșietoare: „Desigur, acest om s-a născut din femeie!“ În clipa aceea, putem spune, mizantropia lui s-a lăsat învinsă. E o clipă de

adevăr, cu scrutare până în adâncuri, care spune mult. Dovedește că omenescul nu moare niciodată de tot. din moment ce a putut să biruie, fie și o singură clipă, înseamnă că în alte condiții ar putea să dăinuiască, repurtând victorii definitive. Poetul, astfel, salvează și impune conceptul de umanitate. Fulgerul pe cer e trecător; denotă însă că lumina există.

Canavaua, ca și la *Neguțătorul din Veneția*, e de comedie, dar prin studiul de caracter cuprins în ea, piesa are puncte de apropiere cu drama burgheză a condiției umane.

12. Ultimele comedii: regăsirea echilibrului pierdut

Pericles, Princes of Tyre (*Pericle, principe din Tir*, 1608–09), prezintă mai mult caracter de melodramă decât de comedie. Lui Shakespeare, propriu-zis, îi aparțin numai actele al III-lea și al V-lea; pentru celelalte se crede că ar fi avut colaboratori pe George Wilkins și William Rowley.

Atât la Globe cât și la Blackfriars, între anii 1608 și 1610, piesa a fost bine primită. Am greși totuși dacă am privi-o doar prin prisma unui spectacol de succes; peste o anume lipsă de omogenitate a compoziției, ca și peste unele lungimi în căutare de efecte dramatice, găsim în ea putere și patetism, vibrație înaltă, umanitate intensă.

La începutul fiecărui act, personajul Gower¹ – îndeplinind un rol asemănător cu acela al corului din dramele clasice – anunță evenimentele ce se vor desfășura pe scenă, subliniază pe cele importante și pregătește astfel pe spectatori să urmărească o acțiune pasionantă, în care sentimentele lor nobile vor fi puse la încercare. Aflăm din gura lui că povestea transpusă pe scenă se află de mult în memoria lumii; a fost cântată la festinuri, a strălucit în mari serbări solemne, e spusă în multe case la gura sobei, a încântat simțirea atâtor mari seniori și înalte doamne, ne îndeamnă să iubim gloria și are în ea un parfum de vechime care ne-o face cu atât mai scumpă, mai plină de înțelesuri. E povestea unei lupte interioare, drama unui cuget drept, nealterat de loviturile soartei și de răutatea semenilor săi.

Pericle, principele din Tir, este urmărit cu o ură necruțătoare de către Antiohus, tiranul Siriei, de când acesta îl știe în posesia unui secret teribil, legătura incestuoasă a tiranului cu propria-i fiică. Pentru a i se pierde urma, Pericle se expatriază, lăsând tronul în seama credinciosului Helicanus. Rătăcește din țară în țară, întâmpină furtuni uriașe, cunoaște naufragii, în toiul unei asemenea dezlănțuiri își pierde soția, nu mai știe nimic de soarta copilei lui, născută în momente dramatice. E pradă unei tristeți sfâșietoare. Dar când totul părea pierdut, Pericle, cu deznădejdea că nu ar mai avea ce să aștepte de la viață, își regăsește fiica în persoana unei fete tinere care îi uimea pe toți în jurul ei prin frumusețe, înțelepciune și virtute. Află că și soția

¹ E vorba de John Gower, poet englez din secolul al XIV-lea (1325–1408), care în *Confessio amantis*, poem de 30.000 de versuri imitat în bună parte după *Roman de la Rose*, povestește întâmplările lui Pericle sub titlul de *Apollonius din Tir*.

sa nu pierise în valuri, ci fusese salvată, iar din țară i se aduce vestea că în lipsa lui devotatul și loialul Helicanus condusese treburile țării bine. Își alege ca urmaș pe Cerimon, un tânăr pe cât de învățat tot pe atât de înzestrat și sufletește. Revine în viață întărit moralmente, cu o satisfacție în plus, aceea a fericirii cucerite prin suferință și abnegație.

În *Cymbeline* (1609–10), poetul combină – poate nu atât pe gustul lui propriu-zis cât pe acela al publicului elisabetan doritor de peripeții bogate și de epiloguri melodramatice – un fragment de istorie britanică, extras din cronica lui Holinshed cu tema castității pusă pe nedrept la îndoială, frecventă în povestirile italiene. Acțiunea e încărcată, stufoasă, cu unele situații forțate și coincidențe neverosimile. Posthumus, ca psihologie, se aseamănă cu Othello, se încrede pe deplin în virtutea soției sale, primind pariul propus de Iachimo. Când intrigantul îi întinde probele sale smulse prin infamie se prăbușește totul în el. Iachimo – un Iago minor – are în el înclinarea și voluptatea răului. Se îndârjește în acțiuni absurde și amurale. Când își vede planurile contrazise și demascate prin mersul faptelor, cu vanitatea rănită, își pierde măsura și stăpânirea de sine. La sfârșit dă pe față întreaga mârșăvie a faptei sale.

Cymbeline, un rege britanic în vremi îndepărtate, ca și *Lear*, este un monarh în sufletul căruia prezența puterii a produs goluri de înțelegere. Este gata de aceea să judece în mod sumar, după simple aparențe, și să creadă că poate guverna fără a-i înțelege pe oameni, fără a pătrunde mai adânc în inimile lor. Belarius, frate bun cu contele Kent din *Regele Lear*, e devotat până la jertfa de sine; puterea lui de iertare înobilează totul, chiar și ingratitudinea ori rătăcirea aceluia căruia i-o dedică. În centrul piesei se află Imogena, femeie tânără, bravă, credincioasă, adusă în situația de a se apăra singură, doar cu armele ingenuității și ale bunei sale credințe, împotriva unor mistificări puse la cale cu înconștiență și aberație morală.

Putem avea impresia – mai ales referindu-ne la personajul principal – că poetul se repetă. Imogena, anume, ar reedita aceea împletire de grație și de forță, de resemnare și de inițiativă, pe care în situații diferite am întâlnit-o la mai multe din personajele lui feminine: Julieta, Desdemona, Silvia, Portia, Rosalinda, Elena, Viola, Isabela, Marina ș.a. Este totuși o repetare ce nu ne contrariază pentru că nu alunecă în vreun manierism, ci pornește din structura spirituală a poetului și pentru că acest omagiu pe care Shakespeare îl aduce neîncetat eternului feminin nu se oprește la adulări madrigalești, nici la unele mode renaștentiste, ci pune în cauză probleme și lupte de viață, rezistențe morale, devotamente și dăruiri inspirate.

The Winter's Tale (Poveste de iarnă, 1610–11) a trezit adesea critici aspre. Spicuim din acestea: subiect confuz, complicat, cu lungimi și speculări melodramatice; amestecuri arbitrare de situații tragice cu momente de sarcasm comic și idilism pastoral; psihologii excesive, cu salturi bruște de la starea normală la cea de exaltare ori de la pornirea furioasă la cea de reculegere blândă și resemnată; combinații de motive și elemente din izvoare diferite, fără legături ori afinități între ele (un roman

contemporan de Greene, *Odiseea*, *Arcadia* de Sidney, *Amadis de Gaula*, legende, piese din repertoriile vremii ș.a.), anacronisme (evenimente de caracter medieval raportate la epoci mitologice), nepotriviri geografice (Boemia... cu țărmuri la mare) ș.a.m.d. Toate însă rămân secundare în raport cu frumusețea poetică a piesei, cu tainele ei de viață și cu mesajul moral cuprins în acestea.

Leontes, regele Siciliei, și Polixenes, regele Boemiei, se cunosc din copilărie și se iubesc ca frații. La un moment dat, prin mintea lui Leontes străfulgeră bănuiala că soția sa Hermiona îl înșală cu Polixenes. Din simplu *tremor cordis*, cum părea la început, această bănuială devine vertiginos obsesie și suferință. Leontes alunecă în cruzime și demență. Nimic, nici poveștele sfetnicilor, nici rugămintele devotaților, nici mângâierea și protestele opiniei publice nu-l mai rețin din dezlănțuirea lui răzbunătoare. Urzește în taină uciderea prietenului său care prevenit de Camillus, va izbuti să se salveze; se înstrăinează de toți care încearcă să-l scoată din rătăcire; își trimite soția în închisoare și o denunță oprobriului public; aduce disperare în cugetul fiului său, împingându-l astfel la sinucidere; nu recunoaște copila născută în temniță și ordonă să fie părăsită pe un mal îndepărtat, pradă hazardului.

Au trecut de la aceste evenimente șaisprezece ani. Apollo, prin gura oracolului, atestase nevinovăția Hermionei. Leontes, conștient acum de eroarea făcută, continuă să se frământa, resimțind în cugetul său o imensă neîmpăcare. În celălalt regat, în Boemia, Polixenes e îndurerat deopotrivă de cele petrecute. Între timp fiul său Florizel s-a îndrăgostit de Perdita, făptură fermecătoare, fiica unui cioban. Aflând de acest sentiment, temându-se că mezialianța să nu tulbure viitorul tronului, regele e pe punctul de a lua măsuri radicale. Dar același Camillus, cu intuiția lui umană și cu simțul lui moral, intervine cu hotărâre, salvând o iubire curată și evitând săvârșirea unei noi iniștii.

În cele din urmă vom afla că Perdita nu era fiica ciobanului, ci fiica lui Leontes, cea repudiată la naștere. Vom afla, de asemenea, că nici Hermiona nu era moartă; Paulina, convinsă că într-o zi adevărul va trebui să triumfe, o ascunsese la ea, păzind-o cu devotament și nezdruccinată credință. Finalul aduce înseninare, recunoștință și fericire în cugete care au navigat prin furtuni, puse de viață să treacă prin inițierile și purificările suferinței.

Sub raportul tehnicii dramatice, piesa reflectă maturitate și siguranță în mărirea mijloacelor. Subiectul reia teme, motive și situații cunoscute, întâlnite frecvent în piesele analizate anterior. Există însă în ea un patetism aparte, o emoție tăcută, izvorând cu durere și în același timp cu lumină din straturi sufletești adânci. Ne putem întreba dacă în aceste accente aparte nu tresaltă anume mărturisiri personale, fâșii dintr-o profesiune de credință. Faptul că piesa se numără printre ultimele scrieri ale poetului întărește această supoziție.

Actul al IV-lea începe printr-o scurtă apariție a Timpului, personificare ca de cor antic, în care acesta își definește funcțiunea: „sunt bucuria celor buni și groaza celor răi, creez și distrug eroarea...”; „pot să răstorn legi statornice, pot ca într-o clipă să fac să răsără ori să dispară un obicei...”. Ni se înfățișează cu înțelesul de

instrument compensatoriu al naturii și societății. Cuvintele pe care le rostește rezumă o filozofie a poetului. Viața e mișcare; în cuprinsul ei cădem și ne putem ridica; nimic nu e veșnic; suferința ne confirmă că trăim; pentru că suntem oameni, greșim; greșelile sunt ale vieții, ale pământului, ale năzuinței noastre spre o împlinire; în succesiunea acestor schimbări, o forță se dovedește totuși permanentă: iubirea; sub acțiunea ei e posibil ca în iarna vieții să vină pentru a surâde, mereu, primăvara... Viața însăși poate vindeca rănilor pe care tot ea le provoacă.

The Tempest (Furtuna) este cea din urmă piesă scrisă în întregime de Shakespeare (1611). Ni se pare cu deosebire caracteristică, atât ca împlinire de artă cât și ca mulțime de semnificații. În afară de conținutul ei obișnuit exprimă și o profesiune de credință, un testament spiritual. E plină de prospețime, de vitalitate; rareori, chiar la mari scriitori, și mai cu seamă la autorii de teatru, vom putea ca în ultima lor operă să găsim atâta tinerețe și vibrație, fără vreun semn de oboseală și vreo scădere de ton sau de intensitate.

Trecem repede peste subiectul piesei. Multe din elementele ei le-am mai întâlnit. Prospero, ducele de Milano, a fost detronat și trimis în exil de către Antonio, fratele său. Ajunge într-o insulă sălbatică împreună cu fiica lui, Miranda. Prin practici magice și prin știință, activități ce-i constituiau o nobilă și statornică preocupare, izbutește să aducă sub ascultarea sa atât pe Ariel, un spirit al binelui, dispus oricând pentru servicii utile și umanitare, cât și pe Caliban, spirit al răului, bun doar pentru corvezi, trebuind să fie mereu chemat la ordine prin constrângere. Prospero devine suveran neîncoronat, într-o insulă în care a adus liniște și a creat prosperitate.

Au trecut doisprezece ani. O corabie în care se aflau îmbarcați Antonio, Alonzo, regele Neapolului, fiul acestuia Ferdinand, înțeleptul și credinciosul Gonzalo precum și mulți seniori și slujitori ai acestora, navighează prin apropierea insulei. Ariel, executând ordinul lui Prospero, dezlănțuie o furtună și provoacă naufragiul corăbiei, fără ca vreunul din călători să-și piardă viața. Dar Ferdinand lipsește din grup; toți îl cred pierit în valuri. Rătăcind prin insulă, o întâlnește pe Miranda. Între cei doi tineri se leagă o iubire curată. Prospero, convingându-se de sinceritatea sentimentului, îl va sprijini din toată inima.

Din porunca stăpânului său, Ariel în mai multe rânduri îi va pune la încercare pe Alonzo și pe Antonio înfricoșându-i. Aduși în situația de a se pocăi pentru faptele lor, Prospero le oferă reconcilierea. Apoi, considerându-și misiunea în insulă încheiată, Prospero renunță la puterea magică și se îmbarcă în aceeași corabie cu ceilalți pentru a se reîntoarce la Milano, unde își va relua tronul.

Piesa a avut răsunet imens în epocă; cu timpul a devenit celebră. Ne putem da explicația faptului.

În primul rând, trebuie să ținem seama că la originea piesei s-a aflat un fapt real. În vara anului 1609, o flotă care naviga spre Virginia a fost surprinsă de furtună în largul Indiilor occidentale. Vasul-amiral s-a văzut aruncat pe coasta Insulelor Bermude, până atunci necunoscute. Naufragații au rămas în insulă timp

de zece luni. Dulceața climatului și frumusețea vegetației îi fermecau, dar erau supuși și la încercări supărătoare, în special de turmele de porci care devastau insula umplând văzduhul de zgomote stranii. Tulburați, resimțeau impresia că insula ar fi locuită de demoni și străbătută de spirite rele. În lume se credea că echipajul e pierdut. Salvarea lui a constituit o revelație. În jurul acestui fapt s-a dezvoltat o întreagă literatură. *Furtuna* reprezintă ecouri ale acestor împrejurări.

Pe canavaua întâmplării amintite, poetul a împlântat și alte elemente. Descrierea republicii ideale făcute de Gonzalo – „nici sărăcie, nici bogăție“, „fără contracte, fără succesiuni“, „oameni neîndatorați să muncească, dar caști și puri“ – prelucrează idei din *Eseurile* lui Montaigne; în discursul prin care Prospero anunță renunțarea lui la practica magiei apar reminiscențe din *Metamorfozele* lui Ovidiu, lectură preferată a poetului.

Personajele sunt desenate cu putere. Prospero este așezat la un pol al umanității, Caliban la celălalt. Își stau față în față, unul reprezentând cultura și superioritatea umană, celălalt primitivitatea. Prospero reflectează tot timpul la înălțarea lumii prin puterea și dăruirea minții; Caliban nu cunoaște altă cale decât brutalitatea. Pentru Prospero, libertate înseamnă legarea de o muncă utilă, în spirit de respect pentru sine și pentru alții; Caliban o înțelege ca un drept de a nu face nimic, de a se îmbăta oricând și oricât, de a ignora autoritatea, de a-și satisface în voie poftele, de a trăi instinctual. Prospero e convins că și într-o pustietate, adică și într-un cadru cu condiții de viață cât de ingrate, pot încolți semne de civilizație; Caliban știe doar să urască, să lingusească vicii, să slujească turpitudini, să uneltească împotriva stăpânului bun, îndreptându-se cu ură spre cel rău, să asculte numai de frică. Distanța dintre Prospero și Caliban măsoară treptele morale ale existenței. Magia practică de Prospero, cu voința de a descoperi și apoi de a stăpâni forțele naturii, exprimă de fapt vocație intelectuală și încredere în știință. Prospero este deopotrivă un prinț al puterii și un prinț al spiritului, tocmai această asociere îi asigură marele lui prestigiu. În felul cum renunță la puterea sa magică, de îndată ce prin exercițiul ei și-a dat seama că a izbutit să facă lumină și să-și reclădească soarta, există generozitate și înălțime de cuget. Faptul denotă o concepție de viață bazată pe cunoaștere și pe înțelepciune filozofică.

Miranda și Ferdinand, cu tinerețea, cu grația, cu frumusețea lor fizică și sufletească, întregesc și confirmă viziunea de viață reprezentată de Prospero. Sunt imaginea a doi îndrăgostiți ideali.

Piesa comportă și o filozofie politică, nu mai puțin semnificativă. Societatea trebuie să știe că lupta dintre „suveranul bun“ și „suveranul rău“ nu s-ar putea prelungi la infinit în favoarea acestuia din urmă. Putem socoti plauzibil că Shakespeare vedea în dinastia Tudorilor o expresie a legitimității naționale, în vreme ce dinastia Stuartilor era pusă sub semne de îndoială. Ne aflăm într-o epocă în care Anglia începea să se angajeze din ce în ce mai adânc în fenomenul colonial. Shakespeare nu împărtășea concepția utopică a lui Thomas Morus, potrivit căreia pe aceste domenii noi, neatinse încă de formele civilizației, s-ar putea clădi o

umanitate mai dreaptă, mai fericită; nu este însă nici de opinia opusă, considerând anume că popoarele primitive, întrucât nu s-au depărtat prea mult de starea fiarelor sălbatice, ar trebui stăpânite prin autoritate brutală, încarnată într-un monarh absolut. Între aceste extreme, Prospero simbolizează o politică de cumpănă. Cu răbdare, cu înțelegere, cu știință și firește cu energie, binele poate fi cucerit. Oricum, Caliban a învățat să vorbească; oricum, acest monstru a deprins să simtă și să se teamă de autoritatea lui Prospero; oricum, prin corvezile ce i s-au impus, s-a deprins să facă și el o muncă utilă. Pe insula pe care Prospero o părăsește, nu va mai fi în totul un sălbatic; a primit învățăminte, și-a luat câteva pedepse dându-și seama că le merita, a început deci să înțeleagă ceva. Într-o perspectivă, poate nu chiar prea îndepărtată, putem vedea în el un factor de ordine. Nu a deprins încă civilizația, în sensul propriu al cuvântului; e limpede însă că nu o mai ignorează total și că nu ar mai putea s-o disprețuiască cu sălbăticie.

În strânsă împletire cu această filozofie politică se configurează și o filozofie morală. Știința are puteri întinse atât asupra lucrurilor, cât și asupra sufletelor. Sub acțiunea ei, acestea din urmă se înseninează, dobândesc încredere în ele însele, își recapătă eliberări salutare. Sub formă poetică, aceste înțelesuri traduc idei baconiene. Cunoașterea conduce la acțiune; stăpânim natura în măsura în care ajungem să-i descoperim legile și să ne supunem lor. Cărțile, la care Prospero ținea ca la viața lui închid în ele nu atât formule misterioase cât chei ale acțiunii. Firea omenească este susceptibilă de ameliorări continue; nu am avea dreptul ca lucrând asupra ei să disperăm vreodată, ori să depunem armele. Poate în nici o altă operă a lui Shakespeare ca în aceasta, cu tonul ei grav și cu profunzimea ei de gândire, nu întâlnim o comunicare mai vie, mai directă, a mesajelor de optimism ale Renașterii.

În epocă – repetăm – reprezentațiile *furtunii* au stârnit entuziasm. Melodiile cântecelor incluse în piesă fuseseră compuse de Robert Johnson, vestit cântăreț din lăută, Wilson, mai târziu, le-a armonizat. Le găsim în colecția acestuia, *Cheerful Ayres of Ballads set for three voices*, publicată în 1660.

*

* *

Comediile și feeriile lui Shakespeare sunt totodată și drame. Finalurile au caracter optimist, fericit; dar eroii trebuie să treacă prin încercări grele, câteodată de-a dreptul tragice. În miracolele medievale, impasurile se rezolvau *deus ex machina*, prin intervenții providențiale ale Fecioarei; în dramele shakespeareiene soluțiile decurg din desfășurarea evenimentelor și din luptele eroilor cu ei înșiși ori cu alții. În finalurile voioase și curgătoare ale pieselor râdem, suntem mulțumiți, resimțim aceasta cu încântare, ca o răsplată pentru încordările la care ne-au supus situațiile de viață cuprinse în ele.

În atâtea alte comedii, râsul din ele este de regulă pe socoteala cuiva. La Shakespeare, situația se schimbă. Faptele aduse pe scenă zugrăvesc viața, personajele exprimă natura omenească, sub multiplele ei chipuri și manifestări. Ni se arată tot: și binele și răul și înălțimea și mizeria și frumusețea și urâtenia și victoria și înfrângerea și câștigul care îmbogățește pe unii și pierderea care vitregește pe alții și lupta dreaptă, și calea ocolită și exaltarea, și tristețea și virtutea, și viciul și tăria de sine, și nestăpânirea și bogăția sufletească mediocritatea simțirii... Nu elogiază, după cum nu pronunță rechizitorii. Le surprinde în realitatea lor, le redă mișcarea, le înglobează în tabloul vieții. Principalul adevăr al existenței e *să fii* în ea, s-o trăiești în diferitele ei ipostaze. Nu se gândește să dispenseze pe cineva de probele durerii. Nici râsul nu trebuie să fie sarcasm, nici plânsul protest. Aristofan dădea avertismente și condamna; Plaut mergea cu satira lui până la strivire în ridicol, Molière moralizează; Shakespeare, fie și atunci când provoacă valuri de răs, nu rănește. Ridicolul nu este arătat ostentativ, prin contrast cu virtutea; comicul său de caracter se include în manifestarea însăși a personajelor, cu partea lor de firesc și necesitate, pe locul unde se găsesc, în mișcarea lumii. Comediile lui Shakespeare, până a judeca viața, ne-o *arată*. Concluziile nu vin din afară, tematic; Shakespeare ne oferă puțința de a le descoperi noi înșine, în deplină libertate, doar cu constrângerea rezultând din adevărul uman și moral al faptelor înfățișate.

13. Personaje caracteristice

„Scena – spune într-un loc Coleridge – era pe vremea lui Shakespeare o încăpere goală, cu o pătură în chip de cortină, dar el a făcut-o un câmp pentru monarhi“. Fiecare din personajele sale, de fapt, este un asemenea monarh. Intriga servește mai mult ca pretext și canon; puterea, relieful și sensul dramelor shakespeareiene stau în mulțimea, varietatea și adevărul uman al personajelor puse în mișcare.

Multe alte personaje, în afara celor de care ne-am ocupat în analizele anterioare, își au locul lor bine marcat în peisajul umanității shakespeareiene.

Ne oprim mai întâi asupra lui Polonius, marele șambelan, personajul cunoscut din *Hamlet*. Dă fiului său Laerțiu, la plecarea acestuia în călătorie, sfaturile:

...Gândurile tale

Să nu le spui și altora. Să fii

Prietenos, dar nu din cale-afară.

Să nu te lași atras în orice sfadă,

Dar fă așa să fii de toți temut.

Urechea poți s-o pleci la fiecare,

Dar glasul să-l ridici doar pentru unii.

Ia sfatul fiecăruia, dar mintea

Păstrează-ți-o întreagă, ne-ntinată.

Îmbracă-te precum te-ajută punga,
 Bogate fie-ți straiiele, dar fără
 Să fie prea alese. Căci adesea
 Înfățișarea este însuși omul.
 Nu-mprumuta pe alții, nici tu însuți
 Să nu te împrumuți; căci poți strica,
 Într-astfel, pentru bani, prietenia.
 Pe urmă, banii luați cu împrumut
 Îți strică socoteala chibzuită.
 Dar mai presus de toate, ție însuți
 Rămâne-ți credincios, fiindcă astfel,
 Așa precum urmează noaptea zilei,
 Nici tu pe nimeni nu vei înșela.
 Mergi sănătos! Te binecuvântează!

(ACTUL I, SC. 3)

Sfaturile au noblețe. Ar reieși că pornesc din gândirea unui om călit în experiența lumii, respectuos față de anume principii și norme morale. Totuși nu este așa. Polonius, în esența morală a ființei sale, nu se ridică peste nivelul curteanului de rând. Este mâna dreaptă a lui Claudius, regele tiran, asasin și uzurpator. Își ascultă stăpânul, așa încât să-i procure acestuia iluzia puterii și autorității. A înlesnit legătura vinovată dintre Claudius și Gertruda, scontând ca preț al acestei trădări o ascensiune vanitoasă. Își întreține importanța; în fond, nu are mai multă valoare decât Rosencrantz, Guildenstern, Osrick. Se vâra în lucruri care îl depășesc; aceasta îi va și grăbi sfârșitul. Servilitatea îi scoate și mai mult la iveală egoismul, cu laturile mizerabile ale ființei sale. E ceea ce îl făcea pe Hamlet să-l numească „prunc bătrân”. Sfaturile către Laerțiu sunt copiate; răsună fals, neconvingător, pentru că nu sunt decât spoială. Dovadă cât de puțin credea în ele e felul cum o instruieste pe Ofelia la mârșăvie. Personajul, chiar când vrea să pară venerabil, e ridicol. În conflictul cu Hamlet simțim în el opacitatea unui om înrăit de bătrânețe, zgârcit, neînțelegător față de elanurile tinereții. E despot și cu propriii săi copii. Prezumpțios și dogmatic, întreține în jurul său un climat de răceală. Se consideră înțelept; în realitate judecă greșit, prin actele sale mai mult decât construiește. Oamenii rămân departe de el; îl respectă din teamă; nimeni – în afară de copiii săi – nu-l iubește. În galeria shakespeareiană încarnează un tip de canalic.

Horatio, prietenul lui Hamlet, ne reține deopotrivă atenția. S-au întâlnit pe băncile universității de la Wittenberg; de aici datează afinitățile lor umaniste. Horatio, de regulă, rămâne calm, își păstrează seninătatea, sunt laturi prin care lui Hamlet îi poate fi oricând folositor. E gentilom, nu și curtean. Nu are putere politică și nici nu o dorește. În momentele de tensiune izbutește să rămână lucid. În toiul conflictelor

are puterea de a se stăpâni și a sta la o parte; de aceea judecățile îi sunt drepte și actele ferme. În sentimentul prieteniei pune profunzime, loialitate și discreție. Pe Hamlet nu-l contrazice, nici nu încearcă să-i impună o soluție; cunoaște bine gândirea prietenului său, profunzimea și necesitatea acesteia. Înțelege că misiune lui este să asiste, nu să frâneze ori să povățuiască. Știe să fie permanent lângă prietenul său, să-i asculte confidențele, să-l înconjoare cu o fidelitate nobilă și tăcută. Ar vrea ca Hamlet să nu rupă orice legătură cu lumea. Horatio își dă seama că nu stă în putința nimănui să alunge suferința nefericitului prinț al Danemarcei; tot ce poate face e să i-o împărtășească. E o lege morală ca în drama lui umană un om să nu fie lăsat singur; Horatio împlinește această lege cu simplitate și adevăr, ca sub puterea unei inspirații sacre.

În prima parte a piesei, Horatio își îmbărbătează prietenul; îl ajută sufletește să întâmpine umbra tatălui și să-i asculte destăinuirea. E martor al clipei dureroase când, sub impresia revelațiilor pe care i le făcuse umbra lui Hamlet, începe să dea semne de tulburare a minții. La sfârșit tot Horatio e de față pentru a primi ultimele gânduri ale muribundului și a saluta momentul cu accente de requiem:

O mândră inimă s-a frânt! Adio, prinț!
Un cor de îngeri să-ți aline somnul!"

Prietenia dintre Hamlet și Horatio are înțelesuri vecine cu prietenii clasice dintre Ahile și Patrocle sau dintre Oreste și Pilade. Sentimentul este urcat pe pedestaluri înalte; prietenia poate exprima tot atât de bine umanitatea, poate fi în inima tot atâtor sensuri de viață, ca și iubirea. Ne aflăm astfel în plin climat moral al Renașterii, poetul ne ajută să respirăm cu putere esențele ei.

În galeria comică, Fafstaff are un relief aparte. S-a spus, cu dreptate, că personajul poate valora cât un întreg poem. Facem cunoștință cu el în prima parte din *Henric al IV-lea*. Se numără aici printre tovarășii de petreceri și de zvăpăieli tinerești ale prințului Henric, moștenitorul tronului. Îl întâlnim și în partea a doua, egal cu sine, însuși, neînțelegând nimic din transformarea petrecută în fostul său protector, devenit acum regele Angliei. Personajul reappe în *Nevestele vesele din Windsor*, în împrejurări despre care s-a amintit. În *Henric al V-lea* aflăm din gura hangioaicei din Eastcheap, pe vremuri mistress Quickly, în ce fel cavalerul și-a dat sfârșitul.

Într-o anume măsură, personajul e real. În documente se vorbește de un nobil Oldcastle, executat în iarna anului 1417, chiar în ziua de Crăciun, sub o învinuire de erezie. Însă ce contează în configurarea personajului sunt adausurile și prelucrările pe care i le-a imprimat poetul. Recunoașteam în el trăsături ale soldatului fanfaron din comedia lui Plaut, imagini rabelaisiene (există dovezi

1 Traducere de Dan A. Lăzărescu.

că încă din 1577 Rabelais era cunoscut în Anglia), împrumuturi din *commedia dell'arte* și din romanele cavalierești, toate acestea într-o ambianță contemporană, cu colorituri de boemă britanică.

Falstaff ca înfățișare e imens. După cum singur o spune, ar trebui „funii și pârgii ca să-l ridice de jos“. Își petrece viața mai mult prin hanuri ca om fără căpătâi, bețiv și mâncău insațiabil. Minte fără a se teme de consecințe. Face datorii unde poate, negândindu-se să le plătească vreodată. Este veșnic în căutare de bani; și-i procură mereu prin alte înșelătorii și expediente. E murdar, neîngrijit, aproape respingător. Are vocea răgușită a omului vicios, îmbătrânit înainte de vreme. Ochii îi sunt veșnic injectați, respiră greoi, zgomotos, lăsând impresia că în orice moment uriașul s-ar putea prăbuși lovit de apoplexie. Nu are un culcuș undeva, un colț în care să rămână vreodată singur cu el însuși. Doarme pe unde apucă; adesea, doborât de băutură, își face somnul pe sub mese, scoțând sforăituri îngrozitoare. Îi place să se laude; nu e victorie pe care să nu și-o atribuie, după cum nu e acțiune pentru care să nu se creadă cel mai indicat. Povestește cu exagerări hiperbolice, ca într-o beție de orgoliu și fabulație. Pus în fața faptelor, dă îndărăt cu frică și lașitate. Încolțit, încearcă să inventeze ceva de moment pentru ca lucrurile să joace mai departe în favoarea lui. Când și ultima stratagemă îi dă greș, se recunoaște vinovat fără a-și face din aceasta o suferință. Ne dezvăluie întreaga lui labilitate, unită și cu o anume necinste, în scena luptei drepte dintre prințul Henric și Hotspur. După ce s-a prefăcut mort pentru a evita lupta cu Douglas, înjunghie cadavrul lui Hotspur, îl ridică în spinare, declară că el l-a ucis cerând ca pentru această faptă să fie și răsplătit. E afemeiat, într-un mod naiv și sălbatic. Nu-și face scrupule vreodată; e dispus oricând să înșele, să trădeze, să încheie tranzacții infame. Se vinde, indiferent, și pe mult și pe puțin. Judecata lui nu trece dincolo de situația imediată; fie și pentru un avantaj minor, o satisfacție ușoară sau o ieșire momentană din încurcătură, este gata să jure, să devină poltron, să subscrie mârșăvii. Ține totuși la rangul lui nobiliar, cu un fel de superstiție ridicolă și grotescă.

S-ar spune – dacă ne gândim la pretenția lui nobiliară – că bănuiește unele forme de civilizație; starea de natură însă rămâne neatinsă. E imoral și amoral totodată. Nu are criterii; nici nu ar putea să le aibă. Trăiește ca sub o nesfârșită și iremediabilă somnolență morală. Nu respectă nimic: nici autoritate, nici lege, nici bunăvoință, nici prietenie. I s-a dat sarcina să înscrie recruți. Dar Falstaff n-a înrolat decât caraghioși, flămânzi, certați cu legea; celor valizi și bogați le vânduse scutiri. Și în alte împrejurări ar fi procedat la fel; îi este imposibil să se despartă de viciul său, fie și atunci când pentru un moment sau măcar de formă ar trebui să manifeste puțină recunoștință.

Cu toate acestea, personajul ne atrage. Îl condamnăm fără a-l și respinge. Moralmente nu-l putem ierta, însă aparițiile lui ne plac, ne dispun. Subliniem că acestea nu erau reacții doar ale publicului elisabetan; după aproape patru secole continuă să fie și ale noastre. Personajul ne câștigă mai întâi prin dorul lui masiv de viață, e un sentiment pe care îl respiră aproape sălbatic, prin toți porii. Ne cucerește

apoi printr-un aer natural, neprefăcut, pe care îl găsim în tot ce se spune și ce face. Se comportă ca un copil care în fața lucrurilor ce-i plac nu știe și nici nu încearcă să se rețină. Consideră că slăbiciunile lui sunt și alte altora, de aceea nu vede pentru ce semenii săi l-ar disprețui. Nu le place și lor vinul? Nu fug și ei de amărăciuni și suferințe? În fața pericolelor, nu se gândesc deopotrivă să-și pună pielea la adăpost? Nu iubesc și ei banii și voluptățile vieții? Nu le place tuturora să se laude? Nu sunt atâția în lume care țin să pară mai mult decât ceea ce sunt? Nu profită mulți pe seama celor care se lasă înșelați? Falstaff nu formulează propriu-zis aceste întrebări, le poartă totuși în sine, trăiește din înțelesul lor difuz, își constituie din masa lor amorfă o filozofie facilă.

Într-un fel, personajul coboară din romanele cavalierești. Ca și don Quijote pare un supraviețuitor al acestora. Are în el trăsături de feudal întârziat, cu instincte tocite și cu panașul jumulit. Sabia i-a ajuns de lemn și platoșa de carton. E un depășit; trăiește într-o lume care îl mai admite doar pentru că desuetudinea lui îl face pitoresc. Nu e însă mai puțin adevărat că ne poartă și în aerul Renașterii. Ne ajută să râdem, răspândește euforie și bună dispoziție, proclamă un curaj și o voluptate a vitalității; exprimă bucuria de a trăi.

Personajul și-a făcut apariția către sfârșitul secolului al XVI-lea, într-un moment când Anglia, în plină epocă elisabetană, avea motive să privească cu încredere spre viitorul ei național și mondial. În această simfonie a exaltării mai răsunau și alte accente. Pe de o parte, ascultăm retorica emfatică, încărcată de vibrații și de proteste, a lui Hotspur; pe de altă parte, Falstaff emite asupra „onoarei” judecăți concesive. Nici un alt rol comic, ca acesta, nu a împletit mai solidar și mai sugestiv un complex de extreme: la un pol viciul devenit murdar și cinic, la celălalt o ingenuitate vecină cu inconștiența.

Deosebit de caracteristic – nu numai la Shakespeare, ci în tot teatrul elisabetan – este și personajul nebunului. Chestiunea e complexă. Avem de-a face, în realitate, nu cu un singur personaj, ci cu o ierarhie tipologică. E nevoie de aceea să ne oprim asupra ei mai pe larg, cu o seamă de precizări complementare.

Personajul nu e nou, nici local. L-am întâlnit în comediile atelane, producând valuri de satisfacție sub denumirile de *bucco*, *machus*, *manducus* ș.a. *Commedia dell'arte*, preluând în bună parte tradiția latină, a dat bufonilor o și mai largă varietate, introducându-i în chiar țesătura acțiunii. Teatrul spaniol, în special cel de nuanță picarescă, l-a folosit ca *gracioso*. Comedia franceză numără și ea figuri de bufoni devenite celebre: Tabarin, Mondor, Turlupin, Jodelet, Jocrisse ș.a.

Pe scena engleză s-a dezvoltat mai întâi tipul cunoscut sub numele de *clown*. Cuvântul e de origine suabă; în Anglia s-a introdus în secolul al XVI-lea. Creizenach¹ afirmă că apare tipărit întâia oară în ediția din 1602 a lui *Hamlet*. În traducere ar însemna: țărănoi, bădăran; într-un sens mai larg, măscărici.

¹ W. Creizenach, *Geschichte des neuen Dramas*, Halle, 1918–1923.

Personajul era popular. În a doua parte a secolului al XVI-lea, un timp aproape că nu se mai concepea reprezentație, indiferent genul și tema, tratată fără intervențiile lui.

Remarcăm neapărat o influență italiană. Încă din 1570 se semnalează prezențe de trupe italiene în Anglia. În 1574, un actor italian a figurat în suita reginei la Windsor și Reading. În același an se amintește despre turneul la Londra al lui Drusciano Martinelli, cunoscut comic italian. Din ce în ce mai mult, începând cu piese obscure și culminând cu *Îmblânzirea scorpiei* a lui Shakespeare, își fac apariția elemente de *commedia dell'arte*. Niciodată însă acestea nu vor deveni majoritare. Clovnul, ca personaj comic, în principalele lui manifestări s-a dezvoltat pe linii engleze.

Între procedeele frecvente al clovnului, câteva erau deosebit de gustate. Notăm mai întâi desființarea de moment a iluziei scenice, prin adresări directe publicului. În *Cobbler's Prophecy*, de exemplu, clovnul Wilson juca rolul unui cârpaci veșnic înfricat în fața soției sale certărețe; ascunzându-se de aceasta în dosul unui scaun ruga publicul să nu-l divulge. Procedul se va extinde; îl găsim, deopotrivă, la Greene și la Shakespeare. În schimb, Ben Jonson îl va privi mai cu neîncredere, socotind că ficțiunea dramatică nu trebuie tulburată.

Nu mai puțin agreate erau scenele în care prostănacul, îmbogățit printr-o împrejurare sau alta, se îngâmă, își etalează costumele luxoase, privește de sus la ceilalți. Personajul va fi reeditat mereu, în diferite variante, până la *The Case is altered* a lui Ben Jonson, *Patient Grissil*, scrisă de Dekker în colaborare cu Chettle și Houghton, și *Old Fortunatus* a lui Dekker.

În ce privește preluările din *commedia dell'arte*, seria acestora e destul de mare. Amintim scene de palme și de bății, izbucniri în plâns burlesc, scene în care personajul se prefacă mort și se ridică precaut după ce pericolul a trecut ș.a. Shakespeare l-a pus într-o asemenea situație și pe Falstaff (bătălia de la Shrewsbury din *Henric al IV-lea*). De asemenea, poate fi citat pasajul din *Cei doi gentilomi din Verona* (III, 2), când Launce își așază pe scenă pantofii, pălăria și bastonul, imaginându-și prin aceste obiecte că își lua rămas bun de la părinții și sora sa. Groparii din *Hamlet* purtau pe ei o duzină de veste; înainte de a începe lucrul, le dezbrăcau pe scenă una după alta. Webster, în *Ducesa de Malfi*, va relua motivul. Se spune că în *Visul unei nopți de vară*, în scena teatrului în teatru, actorii care jucau în *Pyramus și Thisbe* se străpungeau cu săbii lăsate în teacă, mărind astfel efectul comic al sinuciderii.

Personajul putea să primească diferite întruchipări: țărani, băieții din taverne (cei care destupau butoaiele de bere), cârpaci, sacagii, gropari, de multe ori servitori.

O dovadă a gradului în care acest personaj se bucura de sufragiile publicului o avem și în faptul că despre interpreții lui s-au păstrat numeroase însemnări contemporane. În centrul acestor însemnări figurează actorii Tarleton și Kempe.

Tarleton este anterior lui Shakespeare (mort în 1588). A ocupat scena într-o perioadă în care se obișnuia ca actorul să improvizeze intervenind *ex tempore* în

acțiune cu inițiative proprii. Își desfășura improvizația mai ales la sfârșitul reprezentației, intrând în dialog cu spectatorii pentru a-și lua rămas bun sau încheind cu un cântec burlesc, așa cum s-a păstrat și la Shakespeare, în finalul de la *A douăsprezecea noapte*. Contemporanii pretind că în jocul său comic era irezistibil. Improviza cu strălucire. Răspundea cu promptitudine diferitelor interpelări ale publicului, amestecând în acestea și aluzii spirituale sau satirice la evenimente ale zilei. Jocul mimic, la fel de reușit, întregea în mod fericit comicul replicilor. Nash povestește că înainte de a intra propriu-zis în scenă își scotea capul cu masca lui comică prin perdea; era destul ca să provoace valuri de bună dispoziție. Moartea lui a fost resimțită cu emoție. S-a spus, într-un elogiu făcut de Fitzgeffrey (în *Afamiae*) că zeii l-ar fi chemat la ei ca să-l aibă mai aproape, să nu mai fie nevoiți a coborî mereu pe pământ pentru a-l asculta.

Kempe a fost primul interpret al unor roluri celebre: judecătorul Shallow, Dogberry, Peter (*Romeo și Julieta*). A mai fost vestit și ca interpret de jig-uri, comedioane cântate, adause la sfârșitul reprezentațiilor.

Exista încă un tip: clovnul muzical. Oarecum, îl întâlnim și la Shakespeare. Folosea două instrumente: „*tabor*“, o tobă pe care se afla întinsă o piele de animal, și „*pipe*“, un fluier lung cu trei găuri, putând să fie manipulat cu o singură mână. Cu cealaltă mână se bătea toba. Una din puținele imagini ale lui Tarleton care s-au păstrat îl înfățișează mânuind aceste două instrumente. Același lucru îl face și Ariel în *Furtuna* când îi acompaniază pe Trinculo, Stephano și Caliban. În *Cum vă place*, personajul comic întrebuințează numai toba.

S-a spus că Marlowe ar fi încercat să elimine clovnul, pe motiv că intervențiile lui grotești frângea linia spectacolului dramatic și abăteau atenția publicului de la conflictul adevărat. De aici două încercări: să așeze monologurile clovnului doar în antracte ori – ca în *Faust* – să lase anume intercalări în care actorul respectiv era liber să improvizeze. Intenții asemănătoare i-au fost atribuite și lui Shakespeare. În realitate, nici unul nu s-a gândit propriu-zis să elimine personajul; amândoi însă au vrut să-i reducă excesele și să-l încadreze între limite mai artistice. Respectau astfel dorințe înrădăcinate ale publicului, țineau seama de o veche specializare a actorilor, preluau perfecționându-le o seamă de tradiții ale comicului național și, prin toate acestea, marcau încă o trăsătură caracteristică a teatrului elisabetan.

De la figura clovnului, în mod ascendent, trecem la aceea a nebunului sau bufonului. În aproape tot teatrul shakespeareian acest personaj deține un rol important.

În epocă, bufonul era un personaj real. Îl aflăm în anturajul curților regale, princiare, senioriale, chiar și pontificale, ca om de casă. În viața austeră a reședințelor feudale, în timpuri ceva mai vechi, izbutea să aducă oarecare destindere și voioșie. Acum, în Renaștere, se rânduia printre euforiile și manifestările acesteia de tip libertin. Mai mult decât atât: întreținerea unui bufon și acceptarea lui chiar în situații serioase și de intimitate erau socotite în sfera aristocratică drept semne de rafinament și distincție. În tinerețea lui Shakespeare, amintirea lui William Summer, nebunul lui

Henric al VIII-lea, era încă vie. Nash l-a folosit într-o comedie alegorică; Rowley în drama sa istorică despre Henric al VIII-lea; iar Greene ni l-a înfățișat sub chipul personajului Fool în *Fratele Bacon și fratele Bungay*.

Shakespeare preia personajul sporindu-i vitalitatea dramatică. Bufonul își păstrează mai departe vechea lui notă agilă, plăcerea de a se pierde în calambururi, micile îndrăzneli și impertinențe, o anume locvacitate puțin dereglată, aplecarea aceea – temperamentală și profesională – spre gesturi gratuite. Dar față de ceea ce avea să primească nou, acestea sunt trăsături care rămân în umbră. Nu vom mai avea de-a face cu o simplă apariție grotescă, labilă, umplând spectacolul cu improvizații ieftine și ieșiri comicărești, ci cu un personaj propriu-zis, purtând răspunderi scenice și rânduindu-se lângă celelalte personaje prin caractere bine definite. I se scrie rolul în întregime. Îi sunt atribuite apariții menite să susțină acțiunea, nu să rămână în marginea ei; în orice caz trebuie să contribuie la închegarea unei atmosfere. Dispar libertățile, intervențiile inopinate, în genere ieșirile de natură să frângă linia spectacolului prin diversuni ilariante. Doar într-o mică măsură mai rămâne o apariție funambulescă; în cea mai mare parte personajul este umanizat. Îi este atribuită o personalitate; devine capabil de sentimente, nu mai alunecă pe lângă evenimente cu indiferență sau cinism, ci începe să-și simtă în fața vieții și o datorie. Lepădând costumul de saltimbanc, va lepăda și din apucăturile acestuia. În forma lui veche, bufonul ne izbea imediat privirea; acum trebuie să-l descoperim. Ne apare, în *Visul unei nopți de vară*, sub înfățișarea țesătorului Bottom. Îl regăsim sub apariția bețivănească al lui Christopher Sly, în cea sentimentală a lui Touchstone, în evoluțiile tinerești ale celor doi sclavi Dromio, în diformul și vulgarul Tersit, oarecum în groparii din *Hamlet* cu filozofia lor sceptică, în fiul bătrânului păstor din *Poveste de iarnă*, în Laceolot Gobbo cel aflat în serviciul lui Shylock, în ușuraticul și necredinciosul Trinculo, în Launce cel care își adoră câinele, admirându-l mai presus de orice, în Dogberry polițaiul ș.a.

De fapt, toți aceștia nu stau pe același plan. Avem de făcut o gradare. Unii, ca bufonul din serviciul doamnei Overdone (*Măsură pentru măsură*) sau ca bețivanul Trinculo (*Furtuna*), alcătuiesc o categorie de bufoni mai rudimentari, ale căror manifestări păstrează încă multe asemănări cu ale clovnilor. Aceștia ar constitui o treaptă de tranziție spre nebunii de tip superior, purtători de înțeleșuri, de înțelepciune și mesaje.

Iată, de exemplu pe Touchstone, nebunul din *Cum vă place*. Se folosește de prostia sa prefăcută ca armă de apărare. La adăpostul ei, săgețile umorului său trag cu precizie la țintă. S-ar spune că poetul i-a conferit o misiune etică, aceea de a spune fiecăruia adevărul, fără ocoluri și subterfugii. Filozofia lui sună paradoxal: *"The foll doth think he is wise, but the wise man know himself to be a fool"*.¹ Are pe buze veșnic un zâmbet șăgalnic, blajin, încurajator. Este opusul lui Jaques, pesimistul parcă încărcat de venin. Și Feste, nebunul din *A douăsprezecea noapte*,

¹ Nebunul trebuie să se creadă înțelept, dar înțeleptul se știe nebun.

are nu veselia nuanțată a lui Touchstone, cu o notă meditativă în ea, ci una mai spontană, reieșită din voluptățile vieții; de altminteri personajului îi place să bea și nu-i repugnă bacșișurile. De asemenea, nebunul din *Totul e bine ce sfârșește bine*, are în aluziile sale înțepături împotriva vieții de curte; le spune îndrăzneț, aproape indecent, însă cu simțul adevărului.

În *Regele Lear*, umanizarea bufonului atinge proporții dramatice sublime. Exterior, acesta păstrează înfățișarea măscăriciului de curte, cu boneta lui în chip de creastă de cocoș din care ies parcă jucându-se o pereche de urechi lungi; sufletește însă denotă inteligență, pătrundere, sensibilitate. Cu aerul că glumește pe seama unor capricii proprii, spune adevăruri și dă în mod sugestiv nota exactă a unor situații; e îndurerat de soarta Cordeliei; în această îndurerare există și o notă de sarcasm, protest și indignarea pentru câtă necunoaștere și câtă suficiență a putut să afle la un om care totuși, prin vârsta și rangul lui, trebuia să fie un înțelept. Își sporește dinadins flecăreala, pentru ca pe fruntea îngândurată a stăpânului să se poată strecura, fie sporadic, o rază de puțină înseninare. Cântă cu apăsare mai ales în momentele tragice, parcă într-o străduință umanitară de a le atenua blestemul. Subliniază nuanțe caracteristice din atitudinea personajelor, pentru ca semnificațiile lor să devină cât mai pregnante. Când de durere Lear își pierde mințile și toate punțile lui cu lumea par rupte, se află lângă el cu devotament și abnegație. Sentimentul impune cu atât mai mult cu cât este un nebun acela care îl menține. Umorul lui tragic cuprinde reflecții asupra mersului neînțelept al lumii. Când totul în jurul lui pare că s-a dezlănțuit, își păstrează imperturbabil înțelepciunea. În scena furtunii pe câmpie contribuie esențial la măreția ei unică. El, nebunul, în tovărășia lui Edgar aparent nebun și a regelui nebun cu adevărat. Kindermann afirmă că o mai profundă ironie tragică nu este de imaginat.¹

I-am numit pe aceștia bufoni cu mesaj. Prin manifestările lor ne confirmă că fie și în condiții neobișnuite – vitrege, contradictorii – umanitatea poate să subsiste; în dosul unor paradoxuri sau jocuri sceptice se ascund sentimente umane profunde; în cascadele lor de ironii există lacrimi și emoție; cu aerul că nu urmăresc nimic altceva decât să se amuze, pătrund înțelesuri de viață, exprimă o filozofie, îndeplinesc în atmosfera generală a dramei funcțiuni asemănătoare cu cele reprezentate de corul antic.

Personajul bufonului se integrează adânc în corpul și spiritul operei shakespeariene. Marea tradiție actricească în Anglia și în multe alte țări îl numără printre rolurile-cheie din repertoriul universal.

Urmașii lui Shakespeare, în parte și sub influența teatrului francez, nu vor mai avea pentru personajul bufonului aceeași înțelegere și simpatie. Abdicând în fața gustului convențional, unii vor reveni la situația anterioară, iar alții vor condamna bufonul cu vehemență. Pe alocuri renunțarea s-a făcut cu poză și ostentație, pe motiv că teatrul englez trebuie să-și dea superioritate, evitându-se soluțiile facile și

¹ Kindermann, *op. cit.*

truculențele de bâlci de natură să măgulească gustul vulgar ș.a.m.d. A. W. Schlegel în *Prelegerile* lui tratează aceste judecăți cu ironie: „...Desființarea clovnului a fost lăudată ca o dovadă de rafinament, iar preacinstiții noștri premergători au fost compătimiti pentru că le plăceau farsele grosolane. Eu cred mai degrabă că vor fi dus lipsă de nebuni inteligenți, care să îndeplinească funcția cum se cuvine...”.

Ceea ce am întreprins mai sus, pentru câteva personaje, s-ar putea extinde la încă multe altele.

În opera shakespeareiană, fiecare personaj își are personalitatea bine definită; fiecare practică o filozofie proprie, marchează o prezență caracteristică, înscrie în jurul său o rază de viață. Personajele, indiferent că sunt luate din istorie, că transpun situații contemporane, că reprezintă construcții romanești, au în ele adevăr și ne comunică o impresie intensă a vieții. Nu recurg la artificii; nu se gândesc să ne impună prin poze teatrale, premedități, teze, deznodăminte neașteptate, bruscări de situații, extravagante, demonstrații spectaculare sau ostentative. Reprezintă încarnări ale naturii umane, privită în integralitatea și multiplicitatea ei.

Fecunditatea poetului seamănă cu aceea a naturii. Întocmai cum în sânul acesteia pot să răsară forme perfecte, sănătoase, alături de altele menite pieirii, tot așa creația shakespeareiană produce deopotrivă genii și făpturi mărginite, suflete alese și suflete infernale, înțelepți și măscărici, buni și răi, cugete nobile și conștiințe degradate. Pe scenă, toate acestea sunt aduse cu mișcarea ce poate izvorî neconținut din ele. Personajele lui Shakespeare ne pun în situația de a vedea pe om sub toate fețele lui. Poetul nu se cantonează vreodată; explorează neîncetat adâncimile sufletului omenesc. Prin aceasta, creația lui nu este amenințată să îmbătrânească.

14. Complexitatea stilistică

Scriind pentru publicul vremii, preocupându-se de a răspunde la cât mai multe dorințe ale acestuia, Shakespeare ținea să fie și să rămână poet. Într-un teatru făcut din viață, incluzând în el o gamă nesfârșită de fapte și pulsații ale existenței, va găsi puțința să folosească un limbaj poetic unic în felul lui.

Stilul său poetic derivă în măsură egală din viața pe care o transpune scenic și din temperamentul de artist. Găsim în el reflexe din toată întinderea manifestării umane, cu îndârjirile și sărbătoririle ei, cu datele ei concrete ca și cu aspirațiile ei ideale. Facultatea dominantă a poetului este imaginația. Și-o desfășoară liber, înaripat, nu fără un simțământ intim al limitelor impuse de morală, rațiune sau conveniențe sociale, dar nici cu servituți față de acestea. Tot ce există, și în natură și în umanitate, merită să fie exprimat. Are sens, poate căpăta veșmânt poetic și ceea ce ne încântă și ceea ce ne îngrozește. Oamenii sunt așa cum sunt: cu înălțimi și mizerii, cu înțelepciune și nebunie, cu iubire și ură, cu frumusețe și urâtenie, cu virtuți și vicii, cu noblețe și vulgaritate, cu înseninări și deliruri, cu năzuințe îndepărtate și poște imediate, cu puterea de a ierta ori cu revărsări vindicative... Omului îi aparțin, deopotrivă, și faptele lui îndrăznețe, capabile să-l singularizeze, și acele mulțimi

întregi de fapte obișnuite prin care toți semănăm unii cu alții. Vorbim despre viață și moarte, despre datorie și credință, despre adevăr și morală; deopotrivă, ne împresoară mii de lucruri mici, din registrele obișnuite ale existenței. Shakespeare, în limbajul lui poetic, cuprinde, colorează și orchestrează, pune în mișcare toată această vastă întrețesătură.

Simțim, paralel cu ideile ce se înlănțuiesc, viața care se desfășoară. Dezlănțuiri, tumulturi, precipitări, frenezii, toate se îmbină ori alternează cu momente de calm, înseninări, reculegeri, ancorări pe țărături de liniște și de visare. Realitatea se încarcă de o vrajă magică.

Noțiunile abstracte se transformă în imagini vii. Cuvintele se rostogolesc torențial, intră în asociații palpitate, propagă o stare de tensiune. Nu se mărginesc să arate, să demonstreze, să definească; au în plus o capacitate nesfârșită de a stârni ecouri, de a spori vibrația emotivă, de a crea în jurul lor halouri de neliniște și patetism.

Poetul nu caută, nu compune, nu-și alege cu dinadinsul imaginile, metaforele, expresiile eliptice, apropierea ingenioasă, comparațiile, salturile bruște de la termeni cruzi la alții diafani, întreruperile pasionate. Toate răsar de sub pana lui cu forță spontană, exprimându-i neprefăcut gândirea și sensibilitatea.

Sub această tensiune, scoțând armonii ca dintr-o orgă cu multe claviaturi și registre, stilul lui Shakespeare este multiplu și variat. Pe lângă proprietatea expresiei are și o putere de a reda situații, de a comunica fapte; o dată cu imaginea realității ne face să resimțim și frământarea ei profundă.

Să ne oprim, în acest sens, asupra câtorva situații.

Poetul nu pornește acțiunea înainte ca spectatorul să-și fi dat seama în ce cadru se află și la cel diapazon intim va trebui să-și acordeze simțirea. Astfel, introducerile sunt concepute într-un stil sobru, concentrat, conferind cuvintelor puțința ca tocmai prin strictețea lor lapidară să apară mai încărcate de conținuturi și de putere sugestivă.

Pe terasa de la Elsenor, în primul tablou din *Hamlet*, soldații de gardă schimbă între ei replici scurte:

FRANCISCO: Bernardo?

BERNARDO: El!

FRANCISCO: Vii fără greș la ceasul tău din timp.

BERNARDO: Bătu doar miezul nopții; acum, la pat.

FRANCISCO: Îți mulțumesc de schimb; năprasnic ger, Și inima
mi-e grea

BERNARDO: În pază, liniște?

FRANCISCO: Nici mers de șoarec.

BERNARDO: Atunci, somn bun.

De vezi în drum pe Horatio și Marcellus,

Ca soți de strajă,-ndeamnă-i să grăbească.

FRANCISCO: Eu cred că-i și aud. Hei, cine-i? Stai!

Aceste replici scurte anunță întreaga piesă. Ne introduc dintr-o dată în coloratura ei morală. Intuim cadrul, locul, momentul; simțim cum în aer plutește ceva de așteptare fatidică; frigul din atmosferă e și un frig din suflete; soldații din gardă își propun să pară liniștiți, dar nu sunt; își vorbesc mai mult în șoaptă, cu o teamă și înfiorare neobișnuite; într-adevăr, nu s-a petrecut nimic nou, „nu s-a mișcat un șoarece“; totuși ceva se anunță. Pregătirea, pe cât de sobră, e tot pe atât de intensă. Forma economicoasă a mijloacelor stilistice o slujește în plin. Fără ea, apariția umbrei ar fi părut searbădă, artificială, inutilă.

Găsim redarea sobră și în alte situații: discursuri politice, chestiuni de stat, sfaturi de viață, dezbateri judiciare, procese în care date obiective se întrepătrund cu stări pasionale. Poetul, aici, folosește cadențe mai largi, susținute pe alocuri de un patetism reținut.

Antoniou, după asasinarea lui Cezar, primește însărcinarea să rostească în for discursul funebru. Desprindem un pasaj:

*O zi e doar de când, cu-o vorbă, Cezar
Putea întreaga lume s-o înfrunte;
Și-acuma zace aici și nu se-nchină
Pe leșul lui nici cel mai nevoiaș!
O cetățeni! De aș putea să dau imbold
Și minților, și inimilor voastre
Spre răzvrătire și cumplită vrajbă,
Aș fi nedrept cu Cassius și cu Brutus,
Și știți cu toți că vrednici sunt de cinste.
Rău nu vreau să le fac. I-aș face rău
Și mortului... și mie... chiar și vouă...
Dar iată pergamentul, cu pecetea
Lui Cezar. L-am găsit la el acasă.
E testamentul lui. O! de-ar putea
Poporul să-i asculte testamentul...
Nu, n-am de gând să vi-l citesc... iertare...
I-ați săruta și rănile lui Cezar,
Și v-ați muia năframele, cu toții,
În sfântu-i sânge, ați cerși cu semn,
Un fir de păr, duioasă amintire,*

*Și-n testament ați pomenit de el,
Urmașilor lăsându-l moștenire.¹*

(IULIU CEZAR, ACTUL III, SC. 2)

Antoniou aici este și cetățeanul, și prietenul. Face elogiul lui Cezar, lăsând să transpară și anume reticente. Înfiearează pe conjurați cu tărie; nu le neagă patriotismul și onorabilitatea, dând astfel a se înțelege că actul lor ar putea totuși să-și aibă și o rațiune. Rosteste, cu sinceră emoție, cuvinte care îi pornesc din inimă și dintr-o judecată de om drept; totodată, ca om politic, știe că trebuie să-și compună cuvântarea în așa fel încât să sondeze prin ea pulsul mulțimii, să-și dea seama de reacțiunile acesteia și în lumina celor aflate să reflecteze la ce va avea de făcut.

Când sunt în joc situații ce pun în conflict interesele cetății cu argumente ale inimii, stilul devine abundent și avântat, vibrează de căldură și pasiune, împletește demonstrația cu exclamații patetice, dezvoltă dialoguri interioare, se încarcă de invocări și interogații retorice, trece prin salturi repezi de la implorări la amenințare, folosește când termeni violenți, când termeni încărcăți de culoare și afecțiune, pune pedala notei sublime. Ne oprim la un fragment din implorarea Volumnici, mama lui Coriolan, către acesta:

*Nu, nu te despărți de noi așa!
De-ți cerem pe romani să-i mântuiești,
Și să-i zdrobești pe volșci, pe-acea care
Te-au luat în slujba lor, ai fi în drept
Să ne-osândești că cinstea ți-am știrbi-o.
Dar noi îți cerem doar să fie pace,
Să poată spune volșcii: «iată mila
Pe care-am arătat-o!» Iar romanii:
«Iertarea noastră lor li-i datorită!»
Și toți, din toate părțile, pe tine
Te-or preamări, te-o binecuvânta,
Că le-ai adus neprețuita pace!
Știi, vrednicul meu fiu, că-i îndoielnic
Sfârșitul luptei. Dar neîndoielnic
E că, de-ai cuceri vreodată Roma,
Folosul ce-l vei smulge din izbândă
Va fi un nume blestemat, pe care
L-or scrie-n veacuri cronicele astfel:
«A fost de neam ales, dar cea din urmă
Ispravă-a lui, pe toate celelalte
Le-a-ntunecat, când țara și-a zdrobit-o;*

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.

Și astfel, pentru veacuri peste veacuri,
Îi va rămâne numele hulit!»
Răspunde-mi, dragul meu! Ai năzuit
Spre culmile alese ale slavei,
Ca să ajungi asemenea cu zeii,
Să sfășii ca și Jupiter, văzduhul,
Dar groaznica-ți săgeată de pucioasă
Vrea să trăsnească un bătrân stejar,
Atâta doar. De ce nu spui nimica?
Crezi oare că un nobil se cuvine
Să-și amintească veșnic nedreptatea
Făcută lui? Vorbește, fata mea!
Nu-i pasă lui de lacrimile tale.
Vorbește-i tu, copile! S-ar putea
Să-l miște gingășia ta, mai mult
Decât îl mișcă judecata noastră.
Nu e un om pe lume mai legat
De mama lui, prin recunoștință,
Și totuși el mă lasă să-i îndrug
Tot felul de cuvinte, parcă-aș fi
Un osândit legat de vreun butuc.
Nicicând n-ai arătat vreo ascultare
Iubitei tale mame. Ea, sărmana,
Te săruta, și când plecai la luptă,
Și când veneai împodobit de slavă
Și teafăr din război. De ți se pare
Că nu e drept să-ți cer, mă izgonește!
Dar dacă-ți cer ce-i drept, ești necinstit,
Și zeii te vor blestema, copile,
Că n-ai dat ascultare mamei tale.
Întoarce fața! În genunchi, femeie,
Să-l rușinăm, îngenunchiind-naintea-i.
Prea multă semeție strălucește
În mândru-i nume de Coriolan,
Ca să se poată îndura de noi.
Stați în genunchi. E cea din urmă oară.
Apoi pornim spre casă, să murim,
De-a valma cu vecinii-n Roma noastră.
Hai, uită-te la noi. Copilul ăsta
Nu poate spune ce-ar voi să spună,
Dar dă-n genunchi, și mâinile le-ntinde,

*Făcând la fel cum ne-a văzut că facem.
Și rugăciunea noastră o-ntărește
Mai mult decât poți tu să-ți râzi de ea.
Să mergem, hai! L-a zămislit o volscă...¹*

(CORIOLAN, ACTUL V, SC. 3)

Îndrăgostirea năprasnică și pasiunea tinerească nestăpânită sunt înfățișate într-o exuberanță de lumină și poezie. Comparațiile și metaforele tind tot mai sus, către sfere maxime. Tonul capătă accente de exaltare și imaginile se succed hiperbolic. Abundența devine frenetică; nu-i mai stă în cale nici o piedică, nici o reținere, nici o treaptă intermediară. Privite la rece, în datele lor obiective ori în raporturile lor logice, multe din aceste asocieri și cascade de imagini pot să pară naive; susținute însă prin adevărul sentimentului din care izvorăsc, ca și prin căldura cu care sunt rostite, toată capătă puteri și funcțiuni incantatorii. Se creează un climat în care noțiunile nu-și mai au atributele lor obișnuite; se topesc în muzică, intră în ritmurile tumultului pasional, anulează oricâte distanțe, fac posibile orice apropieri; încheagă între realitate și magie o simbioză luminoasă. În grădina Capuleților, așteptând apariția în balcon a Julietei, Romeo își mărturisește sieși:

*De răni nu-i pasă celui care-i teafăr?
Dar taci! Ce strălucește-acolo oare?
Sunt zorile și Julieta-i soare.
Răasai, o soare sfânt, ucide luna,
N-o vezi ce palidă-i acum, nebuna?
E galbenă de ciudă și-i geloasă
Că tu, care-i slujești de preteasă,
O-ntreci în farmec! O, de n-ai slujit-o!
E trist doar giulgiu-i de vestală moartă.
Tu leapădă-l: nebună-i cine-l poartă.
Stăpâna mea e... O, ar fi de-ar ști-o!...
Vorbește, nu, n-a spus nimica... Fie!
Vorbește ochiul ei, îi voi răspunde.
Sunt prea-ndrăzneț, ea nu-mi vorbește mie.
Doi aștri, cei mai mândri de pe cer,
Vin ca să roage ochii Julietei
Să strălucească-n lipsa lor în sfere:
Ci dac-ar fi acolo, ochii ei, –
Acei doi aștri-n capul Julietei, –
S-ar rușina de strălucirea fetei
Ca zarea lămpii de lumina zilei,*

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.

Și ochii duși în ceruri ai copilei
 În sfere-aeriene s-ar aprinde
 Așa de viu, că păsările-ar prinde
 Să cânte parcă n-ar fi noapte. Iată!
 Își las-acum obrazu-ncet pe mână...
 O, ce n-aș da să fiu mânăușă ei
 Și, să-i ating obreazul!...¹

(ACTUL II, SC. 2)

Când în fața obstinației opace și pasionale argumentul rațional devine de prisos și singura cale de a se apăra a învinovățitului pe nedrept rămâne refugiul într-o atitudine de demnitate lucidă și curajoasă, tonul capătă gravitate, durerea este înfățișată cu liniște și resemnare profundă, formulările iau caracter de rechizitoriu, ornamentațiile stilistice dispar, totul se înveșmântă într-o solemnitate lapidară. Hermiona, soția lui Leontes, își dă seama că în starea în care se află acesta nu ar mai putea să aștepte de la el calm și înțelegere; îl înfruntă cu înălțime, lăsându-și soarta în judecata zeilor:

Scutește-mă de-amenințări, stăpâne,
 De-acest strigoi eu nu mă tem, ci-l caut,
 Că pentru mine viața n-are farmec.
 Cununa, darul ei, a ta iubire,
 Eu le-am pierdut și-o simt, dar fără-a ști
 Cum s-a-ntâmplat. Am fost, ca o ciumată,
 Lipsită și de-a doua-mi bucurie,
 De sfântul rod al trupului. A treia,
 Sub o vrăjmașă zodie născută,
 Mi-e smulsă de la sân și dată morții,
 Cu lapte încă-n gura-i fără vină.
 Iar eu mă văd gonită la răscruci
 Ca trădătoare; -o ură ne-mpăcată
 Lipsitu-m-a de patul lăuziei,
 Pe care-l are-n orice rang femeia;
 Și iată-mă târâtă-aci de față,
 Sub cerul liber, ne-ntremată încă.
 Să-mi spui acum ce fericire, sire,
 m-așteaptă-n viață - ca să fug de moarte?
 Nainte dar! să nu-nțelegi greșit:
 Nu-i viața, știi? Un pui nu dau pe ea,
 Da-mi apăr cinstea. Dacă-s osândită

*Pe bănuiele, din lipsă de-alt temei
Decât închipuirea ta geloasă,
Aceasta nu-i dreptate, ci urgie,
Și cinstei voastre-i cer cuvântul sfânt:
Apollo fie-mi jude...!*

(POVESTE DE IARNĂ, ACTUL III, SC. 2)

Exaltarea pasională, cu manifestările ei tulburi, cu acele ieșiri din matcă în care hotarul dintre luciditate și nebunie se confundă, e redată prin forme stilistice contorsionate, stăpânite de durere, scrise cu aprindere. Neliniștea din suflete se transmite parcă și cuvintelor. Acestea se prind în vârtejuri uriașe; se precipită, intră în asociații ciudate, capătă gustul absurdului, ajung cu impetuositatea lor până pe muchii paradoxale. Înțelesurile lor par îmbibate de strigăte. Întrețin un delir al spiritului în care încap deopotrivă uluiri, revolte, spargerii de cadre, ieșiri zbuciumate din măsurile și criteriile obișnuite ale lucrurilor. E un limbaj al pasiunii în dezlănțuire. În cuprinsul lui, faptele ies parcă din ordinea lor obișnuită, se rup și se adună, se destramă și se încheștează, se afundă în blesteme ori se înalță în adorație.

Othello, în stare aproape paroxistică, își pierde stăpânirea de sine. Cuvintele lui denotă acum pe lângă suferința atroce, și o anume voluptate stranie. Își înfățișează suferința cu accente și urcări hiperbolice:

*De-a vrut aevea cerul să mă-ncerce,
De-ar fi plouat pe mine cu necazuri
Și suferinți; de m-ar fi cufundat
În sărăcie până la grumaz!
De m-ar fi pus în fiarele sclaviei
Cu năzuința gândurilor mele,
Puteam, în fundul sufletului meu,
Să mai găsec un strop de resemnare.
Dar vai! Să faci din mine o păpușă.
Înșiptă în tăblia vremii noastre,
Să-arate ceasul jalnic al rușinii...*

Când Desdemona îi cere cu ingenuitate să spună ce crimă i se pune pe seamă, Othello, izbucnește, alunecând din sublim în vulgaritate:

*Hârtia-aceasta albă, cartea-aceasta
Frumoasă, sunt făcute ca să scrie
Pe ele «târșă»? Spui: «Ce-am săvârșit?»
Ce-ai săvârșit? Femeia tuturor!*

*Obrajii mi s-ar preschimba în foale
 Sfiala prefăcând-o în cenușă,
 Istorisindu-ți faptele! Și cerul
 La nas își duce degetul! Și luna
 Închide ochii! Vântul desfrânat,
 El însuși, care toate le sărută,
 Se-afundă în străfundurile lumii
 Să nu le-ascute! O! «Ce-am săvârșit!»
 Nerușinată târfa!...!*

(ACTUL IV, SC. 2)

Există personaje care nu îndeplinesc roluri-cheie în constituirea conflictului și în desfășurarea acțiunii dramatice, dar la care poetul ține îndeosebi, pentru pitorescul lor uman și gradul de autenticitate cu care exprimă viața. Cel mai caracteristic în această privință este Falstaff. Se află la pândă în pădurea din vecinătatea Rochesterului. Ca de obicei, e împreună cu tovarășii lui de blestemății, cărora le este și complice, și țintă pentru farsele lor. Să-l surprindem într-una din izbucnirile lui caracteristice:

„...Se vede că e un blestem, de vreme ce am ajuns să tâlhăresc cu pungașul ăsta! Pușlamaua mi-a luat calul și nu știu unde l-a prionit. Dacă mai fac patru pași, mi se curmă răsuflarea. Sunt sigur că am să mor de moarte bună dacă scap de ștreang, după ce l-oi ucide pe derbedeu. De douăzeci și doi de ani mă jur neconținut, ceas cu ceas, să nu mă mai înhăitez cu el, și tot cu el rămân, parcă m-ar fi fermecat, afurisitul! S-ajung în ștreang, dacă pușlamaua nu mi-a dat să beau niscăi băuturi de dragoste, ca să mă facă să-l iubesc; nu se poate altminteri, am băut farmece... Poin!... Hal!... Dar-ar ciuma-n amândoi!... Bardolph!... Peto!... Să mor de foame de-oi mai hoți de-acum acolo! Nu-i oare un lucru tot atât de bun ca băutura să te faci cîm cînst și să-i lași dracului pe tâlharii ăștia? De nu-i așa, apăi atunci eu sunt cel mai scârbos slugoi care a mestecat vreodată cu un singur dinte. Opt coți de pământ gloduros sunt pentru mine cât zece poște dacă-i umblu cu piciorul; și mișei ăștia cu inimă de piatră o știu prea bine; arză-i-ar focul, dacă nici tâlharii nu se mai pot încrede ei între ei!.. Hei, alege-s-ar praful de voi toți! Dați-mi calul, borfașilor, dați-mi; calul, și dracii să vă ia!...“¹²

Vorbire abundentă, delirantă, aer de tavernă, familiarități vulgare, cuvinte care mai mult izbucnesc decât sunt rostite; în mijlocul articulațiilor, strigăte, notă gălăgioasă, la fiecare pas, o exclamație, fraze întrerupte, cu salturi intempestive de la idee la alta, epitete crude, construcții și judecăți ca pentru vocea răgușită, îmbătrânită de alcool și de viciu a celui care le pronunță; expresii purtând în ele înjurături și gratuități verbale, beție de vorbe ieșite dintr-o gândire ce nu se poate aduna; hiperbola fără

¹ Traducere de Dan A. Lăzărescu.

² Traducere de Dan Dușescu, în Shakespeare, *Opere*, vol. IV., E.S.P.L.A. Buc., 1957.

aripi, imagini și comparații îmbătându-se ușor de o sonoritate dogită, construcție înălțată pe nisip, bună pentru o minte descumpănită și iresponsabilă... Recunoaștem personajul, e Falstaff, cu revărsările lui de carne, cu amoralitatea lui boemă, cu inconștiența lui periculoasă, cu pitorescul lui benign.

T. S. Eliot consideră că Shakespeare este poetul căruia limba engleză îi datorează cel mai mult. Sub acest raport distinge în dezvoltarea operei sale două etape. Prima a constat din adaptarea treptată a formei poetice la condiția vorbirii colocviale. Poetul se preocupa să creeze un cadru în care orice personaj, indiferent pe ce treaptă socială, psihologică ori intelectuală s-ar afla, să se poată exprima sugestiv, natural, convingător. Trebuia, deci, ca de la artificialitate să ajungă la firească, de la rigiditate la suplețe. Cealaltă etapă avea să fie una a diferențierii, a elaborării complexe, a trecerii pe planuri și mai înalte de artă. Poetul se va întreba acum până la ce punct va putea să complice și în același timp să rafineze muzica poeziei, fără ca prin aceasta s-o îndepărteze de realitate, să-i reducă naturalețea ori să-i micșoreze puterea ei de a exprima vorbirea curentă. *Cymbeline, poveste de iarnă, Pericle și Furtuna* reprezintă cu deosebire această etapă.

Eliot, de asemenea, emite o seamă de judecăți asupra versului alb. Afirmă că în poezia dramatică dependența acestei forme de vers față de vorbire este mult mai nemijlocită decât în alte domenii de creație poetică. În acestea nu este cu desăvârșire necesar ca versul să țină pasul strâns cu vorbirea curentă; alta însă este situația versului dramatic. Aici poetul vorbește pentru o serie de personaje, trecând replica de la unul la altul. Trebuie ca versul să poată cuprinde și reda aceste voci diferite, în plus și aceea a trupei de actori prin intermediul căreia ajunge la cunoștința publicului, fără ca vreuneia să i se modifice caracterul, naturalețea, autenticitatea. E necesar, deci, ca în versul dramatic prezența poetului să fie mai intensă, la un nivel mai adânc decât acela al strictei lui simțiri personale. Referindu-se la Shakespeare, mai cu seamă la poezia din partea ultimă a creației sale, subliniază că limba întrebuițată aici, deși atât de cizelată și de personală, este totuși „a unei lumi de persoane“. Ne explicăm astfel de ce, chiar după sutele de ani care s-au scurs de atunci, când o auzim redată frumos, distanța în timp se șterge și impresia de viață efectivă continuă fără nici o alterare.¹

Într-adevăr, în creația lui Shakespeare nu există două personaje care să vorbească la fel, după cum nu există situații a căror redare să nu comporte mijloace specifice. E o varietate pe care o cerea poetului însăși natura artei sale. Pentru a comunica viața, a pătrunde caractere, a intra în mecanismul intim al pasiunilor și a înfățișa mulțimea lor de manifestări, pentru a cuprinde imensele întinderi dintre umor și tragic, ori pentru a pune în lumină resursele unei imaginații în veșnică ebuliție, nu ar fi fost potrivit un stil de măsurători exacte și de rigori sistematice, ci dimpotrivă trebuia să se vină cu unul de efervescențe și de nesfârșite colorituri.

¹ Eseul *Muzica poeziei*, în volumul *Eseuri literare*, selecție și traducere de Virgil Nemoianu, E.L.U., Buc., 1967.

Dacă în opera lui dramatică poetul și-ar fi propus să apere vreo teză, să pledeze pentru o cauză anumită, desigur, stilul lui ar fi fost mai egal și mai sobru, fără abundența lui de metafore, de salturi repezi, de schimbări ale tonului. Cum însă avea în vedere *drama umană*, fără nici o altă tendință decât aceea de a o simți în cât mai multe aspecte și palpitări, era firesc ca forma de redare să capete mobilitatea, multiplicitatea și modulațiile acestora. Poate la nici un alt scriitor ca la Shakespeare, cuvântul nu pătrunde și nu se asociază mai strâns cu substanța sentimentului, devenind el însuși materie și viață. Fie și cea mai fugitivă simțire își reclamează și își descoperă expresia corespunzătoare. În plină simbioză cu conținutul și sensurile vieții, cuvântul capătă puteri capabile să acopere oricâte întinderi, de la șoaptă până la tumult, de la cantilena îngânată simplu pe o singură coardă până la dezvoltarea contrapunctică, de la înfiorarea abia simțită până la dezlănțuirea sălbatică a sufletului omenesc zdruncinat.

Asistăm prin acestea la un fenomen caracteristic al artei shakespeareiene: întrepătrunderea continuă între liric și dramatic. Pieseile lui Shakespeare pot fi jucate, fără ca prin aceasta să-și piardă expresia și autenticitatea, chiar cu decoruri și accesorii scenice reduse la minimum. În vremea poetului, această reducere a scenografiei ținea de condiții obiective; în vremea noastră, o practică stilizările și speculațiile rafinate ale regiei moderne. Întrepătrunderea amintită capătă rang de categorie artistică; poate compensa lipsa detaliilor și este în măsură să asigure mari porțiuni din întinderea ficțiunii dramatice.

15. Universalitate și mesaj

Opera lui Shakespeare e clădită pe fundamente naționale. În fiecare personaj, indiferent că poartă nume grec, latin, italian sau francez, putem desluși o trăsătură engleză. Opera poetului reunește în ea concepțiile filozofice, științifice și politice ale Renașterii, în felul cum acestea se reflectau în societatea elisabetană. Înregistrăm anume ce se ștergea, ca și ceea ce rămânea în această societate din formele vieții feudale. Francis Bacon și Thomas Morus, primul dărâmătorul modern de „idoli” ai minții, celălalt filozoful politic, sunt prezenți tot timpul ca spirite directoare, nemijlocit și în contexte. Sub raport dogmatic, Shakespeare era un indiferent. Ca sentiment religios, în genere, nu ne putem da seama dacă avem dispoziții catolice sau protestante; tot așa, nu știm dacă împărtășea sau nu ceva din mișcarea puritană. Avem totuși impresia, judecând după lumina transcendentală a operei, ca și după implicațiile ei de morală practică, că nu era străin de aceste frământări ale epocii și țării sale. Ciclul de drame din cronica Angliei ne ajută să urmărim istoria luptelor dintre casele rivale York și Lancaster, într-adevăr cu evenimentele lor sângeroase, dar și cu funcțiunea lor constitutivă într-o etapă hotărâtoare a destinului național. Sesizăm direcțiile de gândire ale Tudorilor, cu ceea ce acestea putuseră să contribuie la pacificarea și prosperitatea țării. Ne aflăm într-o Anglie în care conștiința unității naționale și sentimentul ei de mare putere făceau progrese. Simțim în ce fel largirea

frontierelor geografice și constituirea imperiului colonial începeau să devină cuvinte de ordine. Țara își definea din ce în ce mai mult o psihologie insulară, nu însă prin refuz față de valorile continentale, ci prin prelucrarea și asimilarea acestora în spirit englez.

Dar cu tot atâta putere, opera shakespeareiană se înscrie și pe dimensiuni universale. Suntem la o răscruce de două evuri, cel mediu și cel modern. E o perioadă de confluență a două culturi, cea din sud constituită în condiții dominate de amintirea civilizației greco-latine, cea nordică dezvoltată prin existența mai multor cicluri de spiritualitate autohtonă (gaelică, saxonă, scoțiană, irlandeză). La acesta avem de adăugat influențe franceze, începute încă din perioada invaziei normande, iar mai târziu și unele influențe italiene. În ambianța acestui sincretism, ascultând de îndbolduri ale instinctului național ori determinat de orgolii locale, s-ar fi putut ca poetul să procedeze unilateral, așa cum e cazul lui Lope de Vega în Spania. În aceeași epocă, acesta a convertit spiritul Renașterii într-o creație de teatru încărcată de pasiune catolică, de romantism național, de exaltare a *reconquistei*, de vanități castiliene, în genere o creație puternică, pitorească, perfect caracteristică din punct de vedere spaniol, nu însă și cu tot atâtea puteri de universalitate.

Repetăm: situațiile descrise și dezbătute în teatrul shakespeareian poartă pecetea vieții engleze; toate însă realizează valori general-umane. Acest teatru a luat atitudine împotriva dogmelor; a condamnat ideea guvernării tiranice; a pus sub semne de rezervă idilismul quietist; a inițiat emancipări de tub tradiția îmbătrânită și prea locală a miracolelor și misterelor religioase. În dramele istorice, lumina în care apărea iubirea de patrie cuprindea în ea și tot atâtea înțelesuri universale. Devotamentul, spiritul de jertfă, puterea de abnegație – toate acestea ne sunt înfățișate ca fapte libere, voluntare, izvorând din sentimente înalte, din reciprocități morale, dintr-un cult general-uman al datoriei. Lirica trubadurescă privea dragostea printr-o prismă omagială, cu idealizări de tip cavaleresc, cu sărbători prevenitoare și delicate, toate cu sens deferent față de soția sau fiica seniorului feudal. Shakespeare – fără ca vreodată în cântarea iubirii să facă abstracție de sursele propriiei sensibilități, ca și de mulțimea imaginilor renașcentiste răspândite prin nuvelistica italiană – vedea în iubire un drept suveran al vieții și o înscria pe linia marilor sentimente umane, dincolo de localizări și bariere.

În mulțimea de acțiuni pe care poetul le transpune pe scenă facem cunoștință cu prejudecăți și convenții sociale, cu factori ai puterii care țin la privilegiile lor, cu moduri de judecată despotice, cu tradiții care nu ar mai consimți să se regenereze, cu prezumții nobilitare, cu un respect superstițios al ierarhiei. Poetul le așază în ecuații de viață, le dă tuturor considerația impusă de realitatea pe care o reprezintă, în același timp le raportează la condițiile dreptului natural, lăsând a se înțelege că *acesta* le poate conferi principala valoare.

Ideea de răzbunare pentru apărarea onoarei este implicată adesea. În felul cum o vede Shakespeare, umanitatea ei înscrie o treaptă de superioritate. Câteva din scenele pe care i le-a inspirat – duelurile prințul Henric-Percy Hotspur sau

Hamlet-Laerțiu – sunt memorabile. Dreptatea nu mai este lăsată pe seama stranie a întâmplării, consacrand un misticism ca acela din duelul judiciar medieval, ci este transpusă pe planul justiției imanente. E o altă situație decât cea din *pundonor*-ul spaniol: nu satisfacții închipuite, convenționale, ci o formă de respect pentru om unită cu una de readucere a vieții în drepturile ei integrante.

Mode și euforii ale timpului, practicate larg și de înaintași, ca și de contemporani ai poetului, unii exagerând școala lui Ben Jonson, se complăceau să urce pe scenă personaje baroce, apariții burlești, fanfaroni, capricioși și iresponsabili, vânători de originalitate, oameni cu spiritul disponibil. Shakespeare nu le elimină; făceau parte din ambianța elisabetană. Dar păstrându-le, va ameliora partea lor caricaturală și burlescă, le va da structuri sufletești mai complexe și mai reale; mai precis: le va defini un loc caracteristic în scara tipurilor umane.

Tot așa și în ce privește viziunea ori accepțiunea dată elementului supranatural. Poetul – știm – avea afinități puternice cu folclorul poporului său; e îmbibat de magia baladelor scoțiene; păstrează încă subconștient anume imagini medievale; se află câteodată pe muchii de alchimie și de știință; are un profund sentiment al morții; cu fantezia lui putea să zboare departe. Precizăm, totuși, că Shakespeare nu ne poartă în fabulație și fantasmagorie. Aparițiile supranaturale cărora le dă curs au adevăr psihologic, intră în mersul real al acțiunii, devin puncte-cheie în desfășurarea conflictului sufleteș și moral. Fantoma tatălui are în piesă o existență autonomă; nu e mai puțin adevărat însă că trădează și ceva din nevoia de exaltare, din pornirea spre neliniște a tânărului prinț. Prezicerile vrăjitoarelor pun în mișcare, în cugetul lui Macbeth, latențe pe care nici acesta și nici cei din jurul său nu le bănuiseră încă. Umbra lui Banquo, oarecum, se așază pe un plan asemănător cu aceea a bătrânului Hamlet, ne arată în ce măsură în sufletul lui Macbeth nu era liniște. Sucul misterios pe care Puck îl picură pe pleoapele îndrăgostiților are în el adevărul inefabil al iubirii. Iar bagheta magică a lui Prospero, aceea prin care impunea respect elementelor înconjurătoare, deține în ea și un mister înalt – „sunt mai multe lucruri între cer și pământ decât bănuiește biata noastră știință de carte“ (*Hamlet*) –, după cum poate simboliza și o autoritate generală a cunoașterii și a metodei.

Universalitatea lui Shakespeare rezultă din puterea lui de a cuprinde viața în datele și curgerile ei autentice. Personajele sale au posibilitatea să-și realizeze integral existența. Nicăieri vreo carapace, vreo discriminare de natură să le schematizeze, constrângându-le la convenție sau imobilitate. Nu trece peste nimic cu vederea, chiar peste fapte aparent ne semnificative; tuturoara le dă un suport, raportându-le la liniile vieții și așezându-le pe fonduri umane durabile. Cu pasiunea pe care le-o imprimă poetul, cu haina de strălucire patetică în care le îmbracă actele și sentimentele, eroii capătă proporții neobișnuite, devin personalități extraordinare.

La Shakespeare nu găsim – ca la tragicii greci, ca în poemul lui Lucrețiu, ca la Dante – o idee fundamentală, străbătând întreaga operă, intrând în substanța acesteia și conferindu-i o justificare. Există, în schimb, o emanație continuă, o fosforescență filozofică. O simțim – această fosforescență – în tot; în mulțimea de

teme reluate și dezbătute sub diferite fațete, în simboluri, în desfășurarea evenimentelor, în conflictele de agită conștiința personajelor, în varierea tonului liric, în sugerările metaforelor.

În frământarea lor pasională, eroii sunt liberi. Poetul nu-i circumscrie, nu le pune stavili. Pot să se desfășoare cu tot ce intră în psihologia lor, atât de natură să-i înalțe, cât și să-i prăbușească în haos și dezordine. Există însă un univers moral, cu imanențe stricte, de ale cărui rigori nu este scutit nimeni. Asupra nici unuia din noi nu apasă un *fatum*; alegerea căilor de viață stă în puterea fiecăruia. Avem posibilitatea de a ne constitui fericirea, ori dimpotrivă să alergăm singuri în dezastru. Suntem ceea ce sunt acțiunile noastre. Întotdeauna vom avea de dat socoteală pentru ele. Crimele, uzurpările, imposturile, desființarea criteriilor, distrugerea tablelor de valori, conspirațiile, intrigile, nestăpânirea, tulburarea armoniei necesară oamenilor, toate, fără deosebire, nu pot rămâne descoperite; până la sfârșit își vor lua pedeapsa cuvenită. Implacabilă, dreptatea iese la lumină, dar de atâtea ori faptul cere prețuri tragice. Nimeni nu poate prevedea cât abis există în ființa lui, totuși, ideea că fiecare își are soarta în propriile sale mâini trebuie menținută cu tărie. Tumultul pasional are desigur rădăcini misterioase, insesizabile. Există însă în el și porniri ori nestăpâniri din acelea pe care le putem descoperi și înțelege, acestora, neapărat, trebuie să le opunem voință, înțelepciune, putere de a le converti prin sublimare. Avem în noi posibilitatea de a distinge între bine și rău, ni se lasă puțința de a ne realiza pe măsura dispozițiilor cu care am fost înzestrați. Normele naturii și normele societății se întâlnesc, contrariate, devin necruțătoare. Nestăpânirile indivizilor nu lovesc numai în ei, afectează deopotrivă și umanitatea căreia îi aparțin. Binele există; dar pentru a-l descoperi și a-l asimila, ne trebuie puterea de a străbate prin tragicul vieții.

Cu aceste înțelesuri pătrundem înfiorați într-o umanitate impunătoare. Sub o asemenea tensiune, faptele capătă o gravitate aparte. Toate, deopotrivă, ne pun cugetele în stare de vibrație. Aprind lumini și dincolo de raza lucrurilor obișnuite, ne dau înălțime, ne ajută ca între contemplație și acțiune să întindem punți superioare, ne fac mai pioși față de ideea și datoria vieții, aduc în judecata noastră obiectivă căldura emoțională, ne ridică pe planuri general-umane.

T. S. Eliot, ale cărui eseuri critice au dat îndrumări noi privind cunoașterea și înțelegerea teatrului elisabetan, așază la baza morală și ideologică a gândirii lui Shakespeare o asociere de idei din Seneca, Machiavelii și Montaigne. Stoicism, scepticism, individualism relativist; toate sub semnul de forță și de elevație al Renașterii. În om există dorința permanentă de a se afirma; orgoliul, egotismul și mai ales sentimentul onoarei răsar din concepția lui aristocratică de viață. Trecerea omului pe pământ trebuie să lase urme. Eroii lui Shakespeare ascultă de aceste chemări. Își încheie viața într-un freamăt intens, subliniind momentul final cu ceva magnific, o tiradă, o deznădejde supremă, un strigăt de apoteoză, o intuiție filozofică: „Un cal! un cal! Regatul meu pe-un cal!” (*Richard al III-lea*); „Lovește, Macduff,

și blestemat să fie acela care va striga cel dintâi“ (*Macbeth*); „...Restul e tăcere“ (*Hamlet*); „Să vă aduceți aminte de mine, de un om care a iubit cu o dragoste neînțeleaptă, dar sinceră și adevărată“ (*Othello*).

La alți dramaturgi elisabetani, conflictul dintre *ego* și *fortuna*, adică dintre individ și soartă, era lăsat pe seama împrejurărilor, a diferitelor prilejuri, multe din acestea desfășurându-se adesea fără semnificații, fără puterea de a purta mesaje. Shakespeare însă îl înalță îi dă legitate morală și metafizică. Nimic nu se mișcă orbește. Există o justiție imanentă care veghează ca fărădelegile să-și primească pedeapsa meritată, restabilind ordinea morală și socială acolo unde acestea au tulburat-o.

În concepția sa de teatru, Shakespeare nu a rupt nici o punte cu ceea ce fusese înainte. Opera lui cuprindea trăsături din tot teatrul lumii de până la el, momente de simplitate măreață ca acelea din tragediile grecești, satiră înveșmântată în simboluri poetice ca în comediile lui Aristofan, revărsări de vervă populară ca în comediile latine ale lui Plaut, gândire de moralist asemănătoare în bună parte cu cea din comediile lui Terențiu, demnitate filozofică și situații solemne ca în tragediile lui Seneca, fabulații și frescă de evenimente ca în miracolele și misterele medievale; ritmuri, procedee spumoase și procedee frenetice ca în *commedia dell'arte*; ș.a.m.d. Menționăm, deopotrivă, și mulțimi întregi de influențe locale venite pe cale populară: reminiscențe din cântecele și recitățile *scops*-ilor saxoni, imagini rămase de la menestreliei din timpul baronilor normanzi, vechile *pageant*-uri, teatrul religios și laic al corporațiilor, teatrul de bălci, vechile moralități ș.a. Dar, deși atât de bogată și de legată de fonduri tradiționale, opera lui Shakespeare reprezintă în viața teatrului modern o revoluție. Precizăm: revoluție și prin ceea ce a construit nou, și prin ceea ce putea să anunțe pentru viitor. Până la el, teatrul părea cantonat într-o religie, într-o doctrină filozofică anumită, într-un patriotism local mărginit, într-un număr limitat de teme asupra existenței umane. De la acestea, Shakespeare a trecut la tot. Rareori o sinteză mai universală. Sub viziunea ei devenea cu puțință ca pe spațiul restrâns al unui podium de teatru să încapă lumea. Ne aflăm într-un domeniu în care granițele, limitările, discriminările și rivalitățile de orice fel dispar. Chemările ce se pot auzi aici capătă rezonanță universală. Legea dată de Shakespeare trăiește intrinsec. Ar putea fi exprimată lapidar după cum urmează: tot ce este în viață poate fi și în teatru, acesta nu inventează, ci preia, prelucrează, exprimă, confirmă.

Opera lui Shakespeare stă pe realități și dezvoltă sensuri umane. Ne reflectă pe toți la un loc și pe fiecare în parte. Fiecare din noi, în cuprinsul ei, putem găsi un adevăr ori un rost capabil să ne reprezinte. Ne înștiințează că viața nu refuză pe nimeni, îi cheamă la ea pe toți. Manifestările noastre izvorăsc dintr-un fond comun de umanitate. Pe deasupra oricâtor distanțe, geografice și istorice, materiale și morale, ne recunoaștem ca oameni, ne dăm mâna, ne putem simți slujind aceluiași cult. Existăm, deopotrivă, prin înălțările ca și prin căderile noastre. Ne integrăm cu toții într-o mare dialectică umană; în lumina ei aflăm că fiecare, umil sau notoriu, învins sau învingător, poate împlini datorii, rosturi, adevăruri și frumuseți ale vieții.

Ce ne pune în față această operă este un mare poem al omului. A transpus, în formă poetică, dimensiunile răspunderii și datoriei noastre ca oameni. Învăluie morala, bunătatea și cuviința într-un nimb estetic. Se înalță ca un templu, înlăuntrul căruia răsună o cântare universală. Oamenii pot conviețui, pot alcătui laolaltă umanitatea și pentru că se aseamănă, și pentru că sunt atât de diferiți.

CAPITOLUL V

TEATRUL ENGLEZ AL RENĂȘTERII (V)

BEN JONSON

1. Preliminarii

În 1603, puțin timp după moartea reginei Elisabeta, pe tronul Angliei fusese înscăunat Iacob I, fiul Mariei Stuart. Spre deosebire de monarhii din familia Tudorilor, ale căror sentimente de teatru se dovediseră inegale, câteodată de-a dreptul ostile, Stuartii, în genere mai instruiți și mai „europeni“, aveau să se arate în această privință mai constanți și mai plini de înțelegere. Se citează, de exemplu, sprijinul dat de monarh lui Inigo Jones, arhitect și regizor, admirator al italienilor, reputat pentru o seamă de inovații în teatru: lumini, decoruri, mașini, costume, recuzită ș.a.

Totuși, teatrul continuă să întâmpine și acum adversități, în special din partea recrudescentelor puritane, ca urmare a frământărilor religioase din epocă. Aceste recrudescente, mai mult decât o doctrină propriu-zisă, exprimau o stare de spirit stăpânită de contradicții și absurdități. Pe de o parte se proclama „dragostea pasionată și nelimitată pentru libertăți civice“; pe de altă parte se întrețineau sentimente și aversiuni față de ideea fericirii, a bunei dispoziții, a oricărei euforii de viață. Se cerea o viață simplă, cu evitarea reliefulor și a strălucirilor. Se protesta împotriva a tot ce putea să însemne colorit medieval, imagini italiene, senzualitate meridională. În multe din formele de viață ale epocii elisabetane, puritanii vedeau teme de scandal. Admiteau o singură poezie: a psalmilor și a Ecclesiastului; în rest, chiar și poezia lui Spenser era pusă sub semne de îndoială. Făceau din lectura *Bibliei* un sacerdoțiu, în aparență nobil, sobru și susținut, însă straniu ca fenomen de contagiune mistică și de exaltare colectivă. Puritanii ortodocși disprețuiau luxul, podoaba, îmbrăcămintea elegantă, pieptănătura aleasă, în genere tot ce putea să pară la modă, amintind de perucile buclate și de eticheta de la curte. Există frica de păcat, mai cu seamă a celui carnal. Devotații doctrinei își impuneau să fie triști, nesociabili, puternici prin renunțarea la farmecul și gingășiile vieții. Aveau o formă de onestitate uscată, mohorâtă, aproape inumană. Țineau să fie temuți și respectați,

nu iubiți. Cât despre teatru, îi disprețuiau și ideea, și manifestările. Vedeau în el o formă de viciu moral și îl socoteau răspunzător moralmente pentru diferitele stări de necredință ori de neconformism din societate.

Cu toată această adversitate, teatrul continuă să subziste și să se manifeste. Are suficient sprijin din partea opiniei publice pentru a se opune încă intoleranței și opacității puritane. Atât contemporanii cât și urmașii lui Shakespeare sunt deosebit de fecunzi. Numărul lor e mare. Își spoiesc repertoriile neconținut, trăiesc o adevărată frenezia a creației. Forma scenică îi atrage îndeosebi; i se supun ca sub puterea unui impuls natural. Își variază la nesfârșit subiectele, le iau fără multă alegere din toate aspectele vieții. Fapte grave, dramatice, se întretaie cu altele anodine. S-ar spune că nu există întâmplare sau situație pe care scena s-o refuze. Acțiunile se petrec în locuri și medii diferite: pe câmpuri de bătaie, în săli ale tronului, în cancelarii de stat, în taverne, în case particulare, în piețe publice, pe corăbii, în localuri de petrecere și de prostituție ș.a.m.d. Eroii, în majoritatea lor, sunt luați din lumea reală. Evoluază în fața noastră cu toate trăsăturile lor. Pot avea și măreție, și vulgaritate. Se înscriu pe o scară largă de manifestări, alcătuind un tablou bogat și pitoresc al vieții. Ne aflăm astfel în plină tradiție și umanitate shakespeariană. Precizăm, totuși, că nu este vorba de o tradiție oarbă, ascultătoare, ci de una activă, cu inițiative și cu configurări proprii. În centrul ei se află Ben Jonson, om de mare instrucție, scriitor de seamă, purtător de cuvânt al unui stil și al unei epoci.

2. Omul

Benjamin Jonson (1572?–1637), în epoca sa, a trezit aproape tot atâta interes cât și Shakespeare. E departe de acesta, ca tot – ca bogăție și varietate a imaginației, ca putere de a zugrăvi caractere, ca ton patetic, ca umanitate. Nu e însă mai puțin adevărat că el – ca om, ca personalitate, ca prezență în mișcarea de idei a timpului, ca preocupare de a reforma scena engleză și ca purtător de semne ale Renașterii – trebuie numărat printre figurile reprezentative.

Tatăl, un modest pastor protestant, a murit înainte de nașterea fiului. Noul soț al mamei, meșter constructor, ar fi vrut ca fiul său vitreg să-l ajute în meserie. Tânărul însă denota dispoziții pentru studiu. A avut norocul să ajungă la Westminster School, unde bătrânul profesor Cadmer va exercita asupra lui o influență aparte. Trece mai departe la Universitatea din Cambridge, pe care însă din motive materiale nu va ajunge s-o absolve. Trebuind să-și câștige singur existența, începe de timpuriu peregrinările vieții. Un timp va ajuta tatălui vitreg; apoi, înrolându-se ca soldat, a luat parte la campania din Țările-de-Jos împotriva spaniolilor. Toate acestea îi vor prilejui întâlniri utile cu locurile, cu oamenii, cu moravurile acestora. Reîntors la Londra intră în teatru, unde în scurtă vreme se va manifesta ca actor și mai ales ca autor. Într-un duel nefericit ucide pe camaradul său de teatru Gabriel Spenser, de aici, complicații judiciare, detenție, frământări sufletești și chiar o anume criză religioasă, urmată de convertire la catolicism.

S-a bucurat de prețuirea și prietenia lui Shakespeare. În 1598, trupa acestuia i-a reprezentat prima piesă: *Every Man in his Humour* (Fiecare cum îi este firea). Câștigându-și repede reputația, va merge din succes în succes până la eclipsa din 1605, când colaborarea lui la o piesă cu aluzii răutăcioase împotriva scoțienilor, *Eastward Hoe* (Spre răsărit), îi va atrage pentru câțva timp oarecare dizgrație din partea regelui Iacob I. S-a zbatut în greutăți bănești. Pensia regală, ca poet laureat, îi va veni târziu, abia în 1616. Penuria provenea într-o anume măsură și din viața lui dezordonată. S-a spus, nu fără adevăr, că totuși principalul dușman i-a fost vinul din Insulele Canare. A avut un sfârșit trist: singurătate, boli necruțătoare și diformante, eșecuri ca autor dramatic, ingraturitudine ori indiferență din partea publicului. A fost înmormântat la Westminster Abbey, în colțul rezervat poezilor. Pe piatra de pe mormânt, Tenson a înscris: *Orare Ben Jonson* („rugați-vă pentru Ben Jonson”); prin denaturarea imperativului latin, a devenit *O, rare Ben Jonson* („neasemuite Ben Jonson”). E o accepțiune pe care posteritatea i-a confirmat-o.

Fizicește, portretele și descrierile contemporanilor ni-l arată ca pe un om viguros, de statură athletică, cu trăsături dure, cu o figură energică dar mutilată prematur de ravagiile scorbutului, gata parcă să izbucnească în pasiuni animalice, predispus din cauza viciilor sale la obezitate.

Portretul moral e mai complex. Aplecarea spre studii și erudiție e veche, o manifesta încă din anii de copilărie și adolescență. Are curiozitatea științifică; nu folosește nici o noțiune, nici o idee, fără ca în prealabil să se informeze sistematic. În *Alchimistul*, de exemplu, folosește cu dexteritate alambicuri și retorte, vorbind despre procese ca rectificația sau calcinația substanțelor cu competența unui alchimist consumat. Tot așa, se adâncește cu metodă și răbdare și în exerciții umanistice. Îl interesează tot ce aparține vieții și culturii antice: istoria, civilizația, filozofia, literatura. Străbate cu meticulozitate și exegeză atât operele scriitorilor cât și lucrările istoricilor, filozofilor, gramaticienilor, retorilor, comentatorilor și glosatorilor.

Cultura clasică i-a dat o disciplină severă a scrisului. Înlănțuie ideile în mod gradat; nu trece la concluzii înainte de a fi impus conținutul din premise; nu bruschează trecerea de la o afirmare la alta; păstrează întotdeauna în raționamente o linie deductivă strictă; se menține pe calea liniară a judecății; ia măsuri ca spiritul cititorului să poată străbate pasajele dificile; ține să se asigure împotriva alunecării în incertitudini sau interpretări lăaturalnice.

E un englez în toată puterea cuvântului; energic și orgolios, uneori simplu și alteori cu complicații bizare, câteodată frenetic, cu revărsări de veselie nestăpânită, adesea înclinat spre stări de spleen și melancolie. Se simte în elementul său când trebuie să dea lupte. Nu se sperie când rămâne singur ori se vede dezaprobat. Înfruntă dificultățile și adversitățile cu pieptul deschis. E loial, curajos și mândru. În anii de declin și-a suportat sărăcia, înfrângerile și inactualitatea cu stoicism. O singură dată – în epilogul piesei *The New Inn* – va lăsa că transpară ceva din amărăciunea produsă de eșecul ultimelor sale piese: „gândiți-vă că autorul e bolnav și trist... tot ce limba lui slăbită și obosită vă mai imploră încă, e ca pentru ceea ce

v-a dezamăgit să nu învinovățiți mintea, este încă întreagă, deși așa învăluită în durere cum o vedeți nu va mai dăinui multă vreme...”

Asupra sentimentelor pe care Ben Jonson le-ar fi avut față de Shakespeare s-a discutat mult. Părerile continuă a fi împărțite. În introducerea versificată, scrisă pentru ediția *in folio* din 1623, Ben Jonson îl numește pe Shakespeare „stea a poezilor”, „suflet al epocii”. E cu puțință, oare, ca asemenea aprecieri omagiale să fi pornit doar dintr-un simplu sentiment de conveniență? Tot lui însă îi aparține și o altă afirmație, de nuanță contrară. Referindu-se la facilitatea cu care Shakespeare scria fără a și șterge vreodată, fapt pe care atâți contemporani i-l subliniau cu considerație, Ben Jonson spune: „Era mai bine dacă ștergea o mie de versuri”. Adevărul e că Ben Jonson îl admira pe Shakespeare, fără a-l aproba în totul. Cu spiritul său academic, format în disciplina latină, era firesc să găsească motive de critică împotriva formelor avântate și belșugului de libertăți din arta celuilalt. Ben Jonson patrona un cenaclu literar ale cărui reuniuni se țineau într-o tavernă devenită celebră, „Sirena”. Aici, cei doi poeți petreceau ore întregi discutând cu aprindere chestiuni de artă și intrând în dispute literare, fără ca aceasta să le tulbure camaraderia.

3. Concepția dramatică; urmări ale acesteia

Spre deosebire de Shakespeare care era un intuitiv, Ben Jonson își clădește opera pe o concepție dramatică definită sistematic. Prin formație intelectuală, gândea în spirit de școală; afectiv, avea înclinații de moralist; ca om de acțiune, înțelegea să procedeze cu hotărâre și orgoliu. Întâlnim aceste trăsături, deopotrivă, și în judecățile lui ca doctrinar, și în opera sa ca autor.

E nemulțumit de teatrul englez contemporan. Are sentimentul că în cuprinsul acestuia și-au făcut drum mulțimi întregi de idei false, contradicții, abuzuri și imposturi. Le denunță cu vigoare, adesea și cu irascibilitate, cu prefete laborioase, încărcate de ton polemic și de prezumția persoanei proprii. Se declară împotriva comediei românești, mai precis, împotriva acelei comedii scăldate în grație și luxurianță, chiar când purta pe ea o pecete de geniu poetic ca a lui Shakespeare. Își propunea să reformeze scena engleză, readucând-o pe liniile Antichității clasice. Cerea să se revină la piese realiste, construite mai sever, cu respectarea „unităților” aristotelice de timp, loc și acțiune. Pentru drama serioasă și-a ales ca model pe Seneca. În comedie are privirea ațintită spre Plaut. Voia ca totul să se înscrie sub un unghi academic. Poezia nu trebuie redusă la jocuri facile, la sclipliri atracțioase, la simplu amuzament, indiferent ce conținut va reprezenta, e datoare să respecte un spirit de sistem, să aducă idei, să pună judecata în mișcare.

Poziția aceasta, desigur, avea să stârnească reacțiuni și proteste. Asistăm – cum s-a spus – la o nemulțumire ostilă a întregului Parnas. I s-a obiectat, pe lângă doctrina în sine, și felul imperativ prin care încerca s-o impună. De aici numeroase rezistențe, unele mai surde, altele fățișe și chiar violente. Unele piese i-au fost primite cu fluierături și demonstrații zgomotoase. Poetul, cu firea lui susceptibilă și

exclusivistă, nu admitea ca opera să-i fie discutată. De fiecare dată se înverșuna să răspundă cu asprime rechizitorială. În prefețele lui – unele cu caracter tonitruant – se elogiază singur. Devenind apodictic, se instituia în procuror al stărilor de lucruri, pune în cauză oameni și moravuri, se adresa spectatorilor ca unor elevi, se transforma în cenzor al societății.

În genere, Ben Jonson este un bun constructor. Disciplina sa clasică îl ajută să compună cu ordine și soliditate. Are simțul planului și al gradării. Evită tot ce ar putea să pară izbucnire spontană, întâmplătoare ori imprevizibilă. Intriga e gândită de la început, în toate etapele și articulațiile ei. Procedază din element în element, din situație în situație, urmând firul conducător al unei idei centrale. Nu lasă nimic disparat, accesoriu, totul trebuie să graviteze și să se înscrie în sfera evenimentului dezbătut. Își alege izvoarele cu meticulozitate. Se observă pe sine în toate momentele elaborării. Cu aceeași grijă își observă și personajele. Se preocupă ca totul să aibă verosimilitate și utilitate în mersul general al acțiunii. Nu-i scapă nici un amănunt, nici o mișcare; știe în orice moment ce are de întreprins pentru momentul următor. Se stăpânește pe sine, își stăpânește și personajele, cu o baghetă sigură. Unele din aceste atitudini țin de conformația lui sufletească, altele sunt expresii ale culturii sale clasice, cu deosebire de factură latină.

Nu înseamnă însă că poetul ar fi doar un livresc și că arta lui ar avea în vedere doar o întoarcere la trecut. Dimpotrivă, Ben Jonson se află în plină actualitate a epocii sale și a poporului său. Are înțelegerea și pasiunea vieții, cu instincte de englez și de om al vremurilor noi. Îl interesează aspectele realității și știe să le urmărească în dezvoltarea lor naturală. Din clipa în care s-a fixat asupra unora din ele procedează integral, are curajul să le prezinte așa cum sunt, eventual cât de crud, fără a le aplica vreă surdină ori modificare, fie din ipocrizie, fie din decență, fie dintr-o convenție sau alta. La această tensiune impusă de adevărul faptelor se adaugă și o coardă morală. Poetul crede în ceea ce propagă, își simte cu patos și cu luciditate o misiune, pune în pledoariile sale înălțime și fervoare, consideră că poezia nu trebuie să se izoleze de știință și de morală, denunță vicii ale oamenilor și ale secolului, dar nu cu ură ci cu sentimentul că aceasta trebuie să intre în datoria poetului, crede în orgoliul său, pe care îl consideră drept expresia unei stări superioare de conștiință. Aspiră să facă din poezie un sacerdoțiu, o denumeste „suflet al cunoașterii” și „regină a spiritelor”, proclamă sentențios că pentru a se ajunge la porțile cerului trebuie să ai curajul ca de multe ori să disprețuiești pământul.

Acceași erudiție care pe de o parte dădea poetului stil, noblețe, demnitate și viziune arhitectonică, pe de altă parte îi va impune constrângeri și limite. Urmărind cu obstinație să readucă la viață forme de teatru clasic, Ben Jonson părăsește adesea intuiția și inventivitatea de artist pentru a se afunda în raționamente și cercetări de savant. Unele personaje nu par oameni vii, reali, sunt mai mult abstracțiuni și tipare. Deslușim în opera sa capitole de istorie, demonstrații morale, atitudini satirice, nu însă – cel puțin în egală măsură – și studiu psihologic. Simțim tot timpul că opera aparține unui autor mare și că este scrisă cu o mână fermă; nu este însă mai puțin

adevărat că această operă nu ne emoționează îndeajuns. Demonstrația, ca și la Seneca, atinge niveluri de perfecțiune; poezia însă se constituie mai greu.

4. Tragediile

Ben Jonson a scris două tragedii: în 1603 *Sejanus, his Fall* (Căderea lui Seian) și în 1611 *Catiline, his Conspiracy* (Conspirația lui Catilina). Sunt drame istorice, cu subiecte din viața Romei, în care poetul urmează de aproape modelul dat de Seneca. Sunt scrise cu vigoare, se bazează pe multă știință istorică; există însă în ele pasaje în care dramatismul personajelor și al situațiilor e copleșit de povara solemnă a erudiției.

Procedeul latin se deslușește cu ușurință: discursuri ciceroniene, coruri ca în tragediile lui Seneca, declamații de tipul celor întâlnite la Lucian, pasaje de elocință ca acelea practicate de retori în perioada imperială ș.a. Prețuirea pentru antici ia pe alocuri forme pedante, chiar de un chip ostentativ. Poetul vrea să facă și artă, și știință. Încarcă acțiunea de fapte, mai mult îngreunându-o decât definind-o. Piese nu izbutesc să solicite tot interesul spectatorilor; caracterul demonstrativ creează în jurul lor o atmosferă de răceală, de necomunicativitate afectivă.

Trebuie să recunoaștem, totuși, că în aceste piese există o frescă a lumii romane văzută cu ochi pătrunzători și desenată cu mână sigură. Defilează prin fața noastră scene de viață din Roma imperială, cu mărețiile și mizeriile ei. Poetul se apleacă mai cu seamă asupra acestora din urmă. Înfățișează fără cruțare depravarea înaltei societăți: cruzimi îmbrăcate în toga virtuții și a demnității civice, orori gândite și înfăptuite cu perfidii blânde ori cu ascunzișuri savante, lăcomii de putere și lăcomii de bogăție materială, asasinate politice, pofte nestăpânite, domnii din umbră și domnii fâțișe ale curtezanelor, intrigi și conspirații de curte. Sub strălucirea imperială stăruiesc încă instincte ale unei rase de cuceritori. Ideea de justiție a proclamată cu noblete și autoritate, dar numai formal. Când însă intră în joc ambiții ori calcule politice, prezentate pe deasupra și în numele rațiunii de stat, ideea e călcată în picioare. Mai mult decât atât, ignorarea justiției devine atunci virtute, dovadă de energie clarvăzătoare. Comedia justiției, de altminteri ca și imoralitatea adulației, reiese larg în evidență. Asasinatele sunt puse la cale cu sânge rece, fără scrupule și fără teamă de sancțiunea morală. Seian cumpără conștiințe cu ușurință, ca și cum ar încheia niște tranzacții oarecare. Are aerul surâzător și își învâluie intenția infernală în glume familiare: „Eudemus, grăbește-te! Ești un om predestinat să faci consuli!...”. Procesele, punerile în cauză, acușările publice sunt manevrate cu liniște. Tiberiu își alege din vreme oamenii care vor trebui să formuleze acușările împotriva lui Latus și indică fiecăruia ce va trebui să facă, toate acestea cu precizie, simplu și hotărât, fără vreo tresărire de emoție sau îngândurare. De fapt, și alte personaje procedează la fel. Lipsa de scrupule e socotită drept semn de putere. Femeile, și ele, pot să fie tot așa de cinice ca și bărbații. Livia discută cu Seian asupra mijloacelor prin care să-i otrăvească soțul, ca și cum ar discuta despre un fapt oarecare, nici pe

figură, s-ar spune nici în cugetul ei, nu transpare vreo teamă sau vreo reținere. Frământarea intimă, ezitățile, suferința morală – ca să nu amintim decât pe acestea – sunt îndepărtate cu voință și cu asprime, sunt pentru cugetele slabe, nu pentru cele care vor ascensiune și putere.

Există și pasaje în care Ben Jonson, conștient parcă de faptul că declamația și excesul de erudiție ar putea să dăuneze acțiunii și interesului dramatic, construiește scene cu mișcare intensă, în genul celor shakespeariene.

Ne oprim, de exemplu, la scena în care Seian este dizgrațiat. Mărturii contemporane afirmă că de fiecare dată această scenă reperta ropote de aplauze, răscumpărând în partea finală a piesei dezvoltările greoaie de până la ea.

Suntem în templul lui Apollon unde senatul își ține ședința. Senatorii, convinși că atotputernicul Seian este încă în grațiile împăratului, îl înconjoară cu preveniri, cu dorințe de a-i fi pe plac. Apare un emisar, aducând senatului un mesaj din partea împăratului, retras la Capri. Pentru moment, intenția acestuia nu apare limpede. Declarațiile au în ele ceva sibilinic. Împăratul știe ce se vorbește pe seama lui. I-au ajuns la ureche și pamfletele scrise împotriva-i. Nimic însă nu i-ar putea știrbi demnitatea. Lui seina, un necunoscut, într-adevăr i-a acordat deplină încredere. Nădăjduia că poporul nu-i va lua hotărârea în nume de rău. Dar acesta are dreptate să devină bănuitor. De ce, oare, Seian s-a înconjurat de gărzi pretoriene? Și-a slujit cu adevărat împăratul, ori sub numele acestuia și-a urmărit mai mult planurile proprii? Se poate spune că, folosindu-se de situația lui înaltă, și-a făcut partizani, a încercat să dividă senatul în fracțiuni, întreținând stări de discordie. Surprinși de aceste declarații, neștiind ce înțeles să le dea, îngrijorați oarecum de ce putea să le urmeze, senatorii încep să schimbe priviri semnificative, să șoptească prin colțuri. Tocmai când enigma imperială părea mai de nepătruns, fraza lămuritoare avea să cadă dintr-o dată, ca un trăsnet. Ei bine! – faptele lui Seian au adus ofensă zeilor. El, împăratul, recunoaște că în alegerea lui a greșit. Nu trebuia mai mult pentru ca dintr-o dată în jurul fostului favorit să se aștearnă tăcere și răceală. Tabloul e redat cu putere, ca în scrierile lui Tacit și Iuvenal. Ni se dezvăluie, cu nota ei tulbure, toată politica de duplicitate a lui Tiberiu. Servilismul senatorilor se dă pe față fără pudoare. În clipa în care mesajul împăratului cerea senatului să-l deposeze de bunurile sale, nimeni nu s-ar mai fi gândit să sară în ajutorul proscrisului. Când acesta întreabă uluit, cu disperare, dacă într-adevăr nu mai are nici un prieten, Arruntius, cu o crunt de realistă filozofie, îi răspunde: „Prietenii tăi au dispărut o dată cu steaua ta.“ Seian e despuiat de purpură într-o clipă. Noul comandant al pretorienilor îl tratează ca pe un condamnat. În acest timp, strigătele zeloșilor se înțesc, ca într-o întrecere de cruzime și de lașitate lingușitoare. „Zei! să-l aibă în pază lor pe împărat!“ „Să li se aducă sacrificii în semn de mulțumire!“ „Numele trădătorului să fie șters din anale!“ Printre acestea, mai slabe, se aud și unele reflecții mai umane. „Ce lecție pentru ambițioși! – spune Lepidus – acest Seian, asupra căruia până adineaori se atingeau toate privirile, acum abia dacă mai este un obiect de milă pe care nimeni nu are curajul să-l plângă“.

Sfârșitul dramei prezintă mai puțin interes. Aflăm că dizgrațiatul a suferit vindicta populară, că Apicata la reîntoarcerea din exil a văzut cum în rigolele Romei înotau membrele sfâșiate ale copiilor săi și că înnebunită de durere va implora zeilor răzbunare.

Drama lui Ben Jonson, pe deasupra criticilor care i s-au adus, rămâne interesantă. Zugrăvirea de moravuri e făcută cu putere. Energia temperamentală a poetului se conjugă de aproape cu duritatea pasiunilor romane aduse pe scenă. Caracterele sunt bine reliefate. Sub raport psihologic, intriga e condusă cu intuiție sigură. Pasajele retorice se integrează în dramatismul intens și sesizant al acțiunii. Întreg subiectul are în el o notă susținută, încordată; din loc în loc, latența acesteia explodează în scene palpitate, ca aceea a întâlnirii nocturne dintre Seian și Livia sau ca evenimentele din senat. Nu e însă mai puțin adevărat că partea de originalitate e mai redusă; poetul a transpus fără modificări situații și caractere din scrierile lui Tacit.

5. Comediile

Domeniul în care Ben Jonson și-a găsit principala sa împlinire este comedia. Modelele sale antice au fost Terențiu și Plaut. De la primul împrumută planul comediilor, de la al doilea, varietatea de personaje și o anume cruditate a dialogurilor. Urmărește de aproape o seamă de principii, expuse pe larg în preambururi doctrinare. Aspira ca în comedie să fie un inovator, ceea ce în bună parte a și reușit. Se deosebește mult de Shakespeare în concepție, în vreme ce acesta venea în comedie cu mesaje de optimism, cu exuberanță sentimentală și cu nesfârșite jocuri ale fanteziei, Ben Jonson aduce satiră, critică, rechizitorii, toate privind vicii sau slăbiciuni ale făpturii omenești. Avem de-a face cu o nouă viziune comică, susținută printr-o inventivitate aparte și prin intrigi iscusite, pline de efecte psihologice surprinzătoare. Caracterele au față de cele din drame mai multă siguranță și precizie. S-ar spune că pentru compunerea lor poetul s-a inspirat din Iuvenal și Marțial. Par naturi patologice, oameni diformați sufletește; în realitate, acestea sunt trăsături care intră în legitimitatea satirică. Ben Jonson se supune unităților. Mai mult decât atâta: pe autorii care socoteau că pot aduce pe scenă personaje în diferite stadii ale vârstei, nesocotind astfel timpul verosimil al acțiunii, îi întâmpină cu cuvinte de sarcasm.

Susține că scena trebuie să aibă curajul de a înfățișa acțiunile omenești, așa cum acestea se desfășoară în viață. Nu și-ar îndeplini întreaga ei datorie dacă ar reda imaginea timpului cu ocoluri sau rezerve. Nebuniile oamenilor, din moment ce acestea sunt reale, trebuie arătate în mișcarea lor adevărată. „Monștrii” nu ne pot interesa; principalul e să reușim a surprinde oamenii cât mai viu, mai autentic, în felul cum îi vedem pe stradă, la ei acasă, în situațiile obișnuite ale vieții. Nu ar avea sens să le ascundem defectele. Fiecare om are o „umoare” a lui, adică o dispoziție înnăscută, capabilă să condiționeze și să-și pună pecetea pe întreaga lui

fire și pe toate actele sale. În prologul la *Every Man out of his Humour*, poetul încearcă să definească aceasta cu termeni și raționamente de știință: „...în trupul omenesc, bila, melancolic, flegma și sângele, deoarece sunt în continuă mișcare și nu stau pe loc, iau numele de umori; ...astfel, când o anumită calitate stăpânește într-atât pe om încât dirijează toate afectele, înclinațiile și forțele sale într-o singură direcție, aceasta poate fi privită cu drept cuvânt o umoare...”

Ben Jonson se oprește îndelung asupra viciilor omenești, disecându-le până în ultima lor fibră și flagelându-le. Își proclamă în această direcție o misiune de cenzor și moralist. Vorbește de mâna lui rigidă, menită să prindă viciul cu gestul hotărât și să-l răsucescă; își propune de asemenea să înfățișeze prostia ce poate sălășlui în „sufletele neisprăvite”. Personajul Aster, în prologul la *Every Man out of his Humour*, rezumă în anunțările sale concepția satirică a poetului: „...Cine, oare, privind la câte nelegiuri se petrec în lume, ar putea să-și stăpânească mânia și să-și înghită cuvintele? Sub greutatea lor, pământul trosnește; sub pașii noștri, infernul își deschide prăpastiile. Cine, văzându-le, ar putea să tacă? Eu, nu! Sufletul meu nu e făcut să lingusească vicii, să mângâie nedreptăți... Cu acest bici de oțel voi săpa pe trupurile lor șanțuri de sânge...”

Uneori, din cauza acestei atitudini, interesul dramatic devine ezitant. Apar scene care se înlănțuiesc după o schemă, mai mult decât după curgerile vieții. Totul – personaje, acțiune, idei, sentimente – se organizează în vederea unui scop. Pe alocuri, procedeul depășește spontaneitatea artistică. Satira nu este întotdeauna implicită, adică în trupul și desfășurarea naturală a faptelor, ci apare într-un mod voit, cu program și intenție. De aceea ambianța de euforie, scrierile de farmec și coloriturile grațioase ale genului comic vor fi pe alocuri sacrificate. Când însă sunt în joc situații de monstruoasă morală, arta lui Ben Jonson, cu accentele ei de putere și de energie justiționară, se află pe de-a-ntregul în elementul ei.

În comedii, Ben Jonson s-a apropiat de spiritul lui Plaut și Terențiu, așa cum în tragedii l-a avut în minte pe Seneca.

A debutat ca autor comic în 1598, cu *Every Man in his Humour* (Fiecare cum îi este firea). Un an mai târziu, în 1599, dădea la iveală și replica: *Every Man out of his Humour* (Fiecare altfel decât îi este firea). Prin ideea care le stătea la bază alcătuiau și un manifest literar: în locul modei arcadiene – petrarchism, atmosferă pastorală, imagini bucolice, pastişe greco-latine – e necesar să apară figuri reale, fiecare cu „umora” lui, înțelegându-se prin aceasta trăsătura principală de caracter. În cea dintâi, de altminteri, prologul însuși conținea expunerea doctrinei.

Figurile din aceste comedii – în parte luate din observarea vieții, în parte inventate de autor – redau imagini din societatea engleză de la sfârșitul secolului al XVI-lea și primele decenii ale celui următor. Privesc mai cu seamă situații din păturile de mijloc, îmbogățite recent prin comerț, corupte și coruptibile, în genere încă neinstruite, în parte ridicole prin manifestările lor de civilizație neasimilată.

Deslușim, în galeria personajelor: Kitley, negustorul îmbogățit, soțul unei făpturi plină de farmec și tinerețe, veșnic gelos, muncit de suspiciuni; Edward Knowell, un tânăr galant, ușuratec, dar în genere inofensiv, fiul unui tată preocupat în mod ridicol de conduita odraslei sale; doamna Kitley și sora ei Bridget, una mai reținută, cealaltă gata să primească omagiile curtezanilor; Bobadill, una dintre cele mai vii și expresive creații ale lui Jonson, frate oarecum cu soldatul fanfaron al lui Plaut; Brainworm, valetul lui Knowell, ale cărui deghizări și inițiative abile vor crea situația de *imbroglio* comic, nodul întregii piese; Justice Clement, spirit fin pătrunzător și simpatice.

Apoi, în cea de-a doua comedie: Fastidious Brisk, curteanul spilcuit; Fungoso, studentul care își propune ca ideal de viață să devină curtean; Sordido, fermierul fericit că are hambarele pline, desfătându-se cu citirea de almanahuri; Sogliardo, cu ambiția lui nemăsurată de a trece în ochii lumii drept un om de calitate, Puntarvolo, cavalerul lipsit de glorie, frământat cum să asigure mai bine întoarcerea de la Constantinopol a cuștii cu pisica și câinele pe care îi luase cu el în expediție; ș.a.

The Poetaster (Poetastrul, 1601) este o comedie satirică îndreptată împotriva lui Marston și Dekker, foștii săi colaboratori. Acțiunea se petrece la curtea împăratului Augustus al Romei. Personajele sunt: împăratul, Vergiliu, Horațiu, Crispinus, Demetrius, intrigantul Tuca, defăimătorul lui Horațiu. Totul însă este o ficțiune, în dosul ei se ascund rivalitățile poetice din timpul lui Jonson. Horațiu poetul atacat, este autorul însuși, Vergiliu îl figurează pe Shakespeare, Crispinus pe Marston și Demetrius pe Dekker. Se evocă și incidentul care a dus la exilarea lui Ovidiu.

Reprezentarea comediei pe scena de la Blackfriars a provocat scandal. Pe lângă o seamă de poeți ai timpului s-au sesizat și diferiți reprezentanți ai armatei și justiției, pe motiv că aluziile ironice li s-ar fi adresat deopotrivă. Adversarii lui Jonson i-au răspuns prin comedia-pamflet *Satiromastix sau Dezbrăcarea poetului umoristic*.

În 1605, la teatrul Globe, s-a reprezentat pentru întâia oară *Volpone or the Fox* (Volpone sau Vulpoiul), cea mai celebră dintre comediile lui Ben Jonson.

Pentru a o compune, poetul a folosit numeroase izvoare: Plaut, Horațiu, Erasm, moralități medievale, tradiții din teatrul englez; toate aceste alcătuiesc o sudură strânsă în care inventivitatea poetului se unește cu spiritul său constructor.

Acțiunea se petrece la Veneția, cetate a comerțului, a banului, a luxului, cadru anume ales de autor pentru a situa în cuprinsul lui beții și splendori ale aurului, acte de sclerație morală, amestecuri stranie de patimi, exaltări și deformări sufletești. În palatul său, demnă reședință de un *magnifico*, locuiește Volpone, un negustor bogat, fără familie, om cu suflet de monstru, pervertit moralmente de două patimi, avariția și cupiditatea. Nu are decât o singură dorință: să-și sporească averea, și așa destul de mare. Imoralitatea mijloacelor întrebuintate în acest scop îi constituie și ea o voluptate. Are ca unealtă pe Mosca, un parazit abil și întreprinzător, făptură infernală, în stare ca și stăpânul său de oricâte infamii. Împreună pun la cale un nou plan de

îmbogățire pe seama unor falși prieteni și devotați ai negustorului, aceia care în nădejdea de a-i deveni moștenitori îl copleșesc cu atențiile și prevenirile lor.

Volpone se așază în pat, prefăcându-se bolnav de moarte. Toți se grăbesc să vină cu daruri întrecându-se, fiecare așteptând ca prin lingușiri și supralicitări măgulitoare să-i devină legatar. Mosca, mereu prezent, știe să-i îmbrobodească pe toți, să-i asmută pe unii împotriva altora, să trezească fiecăruia speranțe și sub mirajul îmbogățirii apropiate să-i facă a-și pierde judecata. Avocatul Voltore îi oferă o splendidă garnitură de argint. Corbaccio are la el și un excelent narcotic, care eventual ar putea să grăbească un anume sfârșit; deocamdată însă îi va lăsa o pungă cu țechini, ba mai mult, și angajamentul de a-și dezmoșteni fiul în favoarea muribundului. Corvino, un negustor bogat, îi aduce din colecțiile lui principalele piese: o perla de Orient și un diamant superb, de mărime neobișnuită. După mici ezitări, învinse repede fără scrupule și remușcări, îi va trimite în brațe și pe soția sa, tână și frumoasa Clelia.

O întâmplare fericită face ca Bonario, fiul lui Corvino, s-o salveze pe Clelia din asalturile și amenințările sălbaticе ale monstrului. I se intentează proces în fața tribunalului din Veneția. Momentul e dezgustător, acum mârșăvia tuturor atinge culmea. Stăpâniți și mai departe de obsesia moștenirii, toți conlucrează ca nemernicul să fie absolvit. Corbaccio depune împotriva propriului său fiu, punându-i pe seamă intenția de paricid. Corvino nu se sfiește să-și acuze soția de adulter numind-o metresa nerușinată a lui Bonario. Cei doi tineri sunt trimiși la închisoare, Volpone, în schimb, e declarat inocent.

Jocul continuă. Volpone pune să se răspândească zvonul că ar fi murit. Într-un testament fictiv, Mosca e indicat ca legatar unic. Ascuns după o perdea, savurează perplexitatea victimelor. Va încerca să-și prelungească această plăcere a răutății și pe alte căi. Dar acestea îi vor fi fatale. Păcăliții depun plângere împotriva lui, arătând că la prima audiență au făcut depoziții false. Tribunalul hotărăște că averea presupusului decedat să fie confiscată. Volpone s-a prins în rețeaua propriilor lui șiretlicuri. Nu-l tulbură degradarea reputației, ci pierderea averii. Intervine și conflictul cu Mosca, acesta socotindu-se în drept să ceară plata complicității. Volpone, înțelegând că nu ar mai putea să întreprindă altceva, se denunță justiției. Făcând-o, insistă să i se ridice confiscarea averii. Dar tribunalul este luminat, și de astă dată își va îndeplini datoria.

În fond, este o comedie tristă. Se râde, dar cu un răs brutal, exterior, mai mult o descărcare fizică decât o reacțiune morală și afectivă. Suntem purtați într-o atmosferă de farsă și caricatură în care condiția umană devine mică, penibilă. Autorul se află parcă într-o întrecere cu el însuși pentru a pune în mișcare ceea ce este mai violent și excesiv în spiritul său. Ne zugrăvește o umanitate deprimantă, cu atâtea porniri abjecte și atâtea vicii ireductibile în ea, încât ne întrebăm dacă alături de acestea și-ar mai putea face drum fie și o singură trăsătură frumoasă. Părinții care își reneagă copiii; soți gata să susțină public împotriva soțiilor lor declarații false de adulter; oameni dispuși să-și clădească fericirea pe strivirea unor nevinovați

fără apărare; relații omenești bazate exclusiv pe minciună, interes și tertipuri; lăcomii de bani și voluptăți ale răului mergând până la forme grotești și absurde de dezumanizare: e un tablou sumbru, de un realism zguduitor, punând accent pe ceea ce în natura umană poate fi mai bizar și patologic.

Iată-l pe Volpone, îndată după ridicarea cortinei, rostind comorilor sale un imn de admirație:

*Bună dimineața, zi-nsorită,
Și ție, aur, bună dimineața!
Descuie-altarul, idolul să-mi văd!*

(Mosca trage perdeaua și apar grămezi de aur, vase, giuvaericele ș.a.).

*Slăvit să fii, al meu și-al lumii suflet!
Mai bucuros ca glia cea mănoasă
Când vede mult doritul soare-n zori
Prin coarnele berbecului ceresc,
Sunt eu, să-ți văd splendoarea-ntunecându-l...*

.....
*Tăcute idol, bucuria noastră,
Tu lumii-ntregi dai viers, deși tu singur
Nimic nu poți să faci, ci numai omul
Pe care tu-l slujești, e-atotputernic;
El Sufletul ți-l vinde, și chiar iadul
Cu tine i se pare că e cerul.
Ești faima și virtutea, cinstea, tot,
Cel ce te are-i nobil, înțeapt...¹*

(ACTUL I, SC. 1)

Versurile sunt frumoase; tonul are coardă și răsună energic; se intră în acțiune printr-o poartă larg deschisă. E drept că acest ditiramb, văzut prin prisma tipologiei spectacologice curente, poartă să pară ciudat. Ce zgârcit vreodată s-a gândit să-și strige vehement fericirea, să-și celebreze cu exaltare grămezile de aur? De fapt, Volpone este altceva decât un simplu tip de avar. E deopotrivă un lacom insatiabil, un fanatic al îmbogățirii, un imoral, un escroc. E crud și pervertit sufletește. Nu-și simte vreo fericire decât atunci când calcă în picioare tot, când își desfășoară în voie cinismul, când a putut să descopere în oameni slăbiciuni, urătenii și puncte vulnerabile prin care să-i stăpânească până la strivire. Anunțările din pasajul introductiv amintit mai sus nu zugrăvesc propriu-zis un portret. Au mai mult funcțiune hiperbolică, îngroașă anume trăsături pentru ca atât acțiunea cât și figura

1 Traducere de Mihnea Gheorghiu, în *Teatrul Renașterii Engleze*, vol. II, E.L.U., Buc., 1964.

personajului principal să devină mai pregnantă. În ce privește analiza psihologică, aceasta va fi dezvoltată treptat-treptat în decursul acțiunii, paralel cu faptele care o constituie.

E posibil ca pe alocuri, din impetuozitate afectivă sau din exacerbare a satirei, poetul să fi alunecat pe panta unui retorism de sistem. Critica s-a întrebat adesea dacă Ben Jonson ar fi putut să aibă intuiții și pentru alte aspecte ale vieții, cele de pe scara nobleței și a superiorității umane. Trebuie însă să recunoaștem că în ce privește zugrăvirea viciului, cu capacitatea lui de a pune stăpânire pe ființa umană până la a o desfigura în întregime, poetul dispunea de aptitudini suverane. Sub pana lui, viciul capătă viață și expresie ca într-o personificare, își arată sfidător rânjetele, se dezvoltă ca o calamitate sub acțiunea căreia dispar judecăți și se desfac echilibruri. E un viciu din individ, dar care totodată se poate propaga și în societate, ajungând să-i modifice acesteia tabla de valori și să-și constituie aici un mediu propice pentru proliferare.

Volpone reprezintă și o cutremurătoare frescă de moravuri, într-o Anglie prosperă, câștigată de formele Renașterii, totodată și pândită de anume excесе și prezumții ale acesteia. Pieseii s-a atribuit și un înțeles de avertisment, împotriva bogăției și îmbogățirii, pe de o parte factori activi de progres, pe de altă parte pepiniere de viciu și luxurie. E un avertisment larg, variat, în care poetul a pus și asprime, și patetism, și scheme, și viață, și rechizitoriu, și generozitate, și satiră împinsă până la grotesc, și adevăruri crude, îmbrăcate însă în mari veșminte de artă. Autoritatea exercitată de această comedie în Anglia burgheză și puritană poate fi asemănată, ca proporție și ca putere de sesizare a judecății comune, cu cea stârnită în Italia de *Mătrăguna* lui Machiavelli. În teatrul militant al lumii, *Volpone* se numără printre culmi.

În *Epicoene or the Silent Women* (Epicena, sau Femeia tăcută), subiectul se țese în jurul unei istorioare vesele, presărată cu elemente italiene.

Morose, personajul principal, este un maniac al tăcerii. Fie și cel mai benign sau nevinovat zgomot îl pune în stare de iritație, dându-i accese de mizantropie. Este totuși un vorbăreț, și încă incorigibil. S-a mutat pe o stradă dosnică, într-o casă cu ziduri groase, pentru a se izola cât mai mult. E tiran și zgârcit, găsește o plăcere în a chinui pe toți din preajma sa. Interzicea acestora chiar și vorba în șoaptă, tot ce le îngăduie e să se înțeleagă prin semne.

Sir Duphine, Eugenie, nepotul lui Morose, un veșnic necesitos, exasperat că la toate apelurile sale unchiul rămânea surd, hotărăște să-i joace o festă. Urmărește astfel să se răzbune și să intre în fonduri. Îi prezintă unchiului pe frumoasa Epicena, laudându-o mai cu seamă pentru firea ei tăcută. Întrebată, aceasta răspunde numai prin reverențe. Morose este în culmea fericirii. Fără a mai sta la îndoială, o va lua în căsătorie. Bărbierul, complicele lui sir Dauphine, îl asigură: „E săracă; părinții ei au murit demult; vine însă cu o zestre neprețuită: tăcerea ei”.

Dar imediat după căsătorie, femeia tăcută de până atunci va deveni dintr-o dată vorbăreată și gălăgioasă. Din orice găsește prilej de a întreține agitație; trăneste

ușile, vorbește tare, poruncește slugilor cu tonul ridicat, primește prieteni zgomotoși, mută în casă petrecerea din taverne. Degeaba Morose își înfundă urechile cu vată, își pune pe cap mai multe bonete de noapte și se refugiază în grajd. Blestemă pe bărbierul care i-a scos pe Epicena în cale. Aceasta îi pare acum un monstru, o Pentesilee, o Semiramis. Izbucnește în gesturi demente. Complotul ce se țese în jurul său îi pare ucigător. Ascultă cum ceilalți îi discută medical „cazul”. „Răul în latinește s-ar numi *insania, furor, vel ectasis, melancholica*, adică *egressio* cum un om *ex melancholico evadit fanaticus*...”.

Înnebunit, Morose începe demersuri pentru desfacerea căsătoriei. Consultă pentru aceasta un doctor în legi și un teolog. Primul e un prieten al casei, travestit de circumstanță, celălalt e bărbierul. Ambii simulează largi dezbateri pentru ca la sfârșit să concludă că matrimoniul e valabil. Morose, cu disperare, îi cere lui sir Dauphine să inventeze ceva salvator. Acesta, stăpân acum pe situație, consimte contra unui angajament pe care unchiul zgârcit îl semnează cu un răsuflet de ușurare: o rentă anuală asupra domeniilor sale, de cinci sute de lire. De astă dată nu vor mai fi piedici, mariajul se va desface de la sine, pentru că în realitate Epicena era un tânăr deghizat, plătit de nepotul inventiv să facă acest joc.

Comedia e laborioasă. Scenele de comic abundent se succed în serie. Autorul nu lasă din mână o situație înaintea de a fi speculat-o în întregime. Agitația și petrecerile introdus în casa lui Morose cresc mereu, mergând spre proporții și frenezii de sarabandă. Uluirea, revolta, disperarea și înnebunirea maniacului îl conduc treptat înspre starea de paroxism. Comedia diagnosticului e jucată până în ultimele ei amănunte: se emit păreri medicale și se discută în contradictoriu, se folosesc termeni latini, se consultă cărți de specialitate, iar familiei îi este prezentată situația cu protocolul și prevenirile de rigoare... Tot până la capăt e jucată și comedia divorțului. Cei doi experți improvizați – legistul și ecleziasticul – se afundă cu aer savant și important în considerații doctrinare: unul de drept civil, celălalt de drept canonic. Lui Morose i se explică pe larg în termeni pedanți, cu citate latinești, cele douăsprezece cazuri de nulitate a căsătoriei. Personajul e prăbușit fără ieșire într-un ridicol total. Tresaltă de nădejde la gândul că infidelitatea Epicenei ar putea să-i aducă eliberarea. Îmbrățișează cu recunoștință genunchii celor doi lăudaroși care pretind că i-ar fi fost amanți. Dar și de data aceasta experții îi vor rezerva o dezamăgire. Argumentul nu poate opera, pentru că infidelitatea s-a produs înainte de căsătorie, onorabilul logodnic nu avusese prudența să ceară viitoarei lui soții o declarație formală cu martori, în termeni preciși, că se află în regulă cu condiția *virgo ante nuptias*. Morose, cel altădată atât de pătruns de importanța persoanei proprii, se simte acum mic și mizerabil; depinde de toți, el care cerea fiecăruia să i se supună. I s-a luat plăcerea de a chinui pe cei din jurul său; e lovit tocmai în ceea ce îl reprezenta mai mult.

Toate acestea se desfășoară bogat, în linii largi, cu vervă, cu putere de comunicare. Construcția care le reunește e sigură, masivă, impunătoare. Spectatorii

epocii se amuzau copios, subliniind scenele de rezistență cu aplauze entuziaste. Nu ne aflăm, totuși, în sfera mării comedii. Poetul este încă tributar formației lui savante și spiritului său de sistem.

The Alchemist (Alchimistul), comedie realistă, scrisă de poet într-o perioadă de apogeu (1610), contează printre operele de seamă ale teatrului elisabetan.

Este caracteristică mai întâi ca document privind stări de lucruri și stări de spirit contemporane. Practicile misterioase ale alchimiștilor exercitau asupra unei bune părți din societatea engleză o atracție aparte. Funcționa, în acest sens, o întreagă fabulație. Publicul se situa în două tabere distincte: credincioșii și detractorii. Faptul lua câteodată înfățișări aspre, fanatice. Puteau fi întâlniți deopotrivă și iluminați, gata să exalte și să înobileze oricât fapta alchimiștilor, ca și șarlatani dispuși să tragă profituri pe seama superstițiilor și a credulității comune. Cu câțiva ani mai înainte, Londra fusese zguduită de isprăvile vestitului vrăjitor Dee și ale ucenicilor săi, loțotenentul Kelly și polonezul Laski; amintirea acestor fapte continua să agite spiritele vremii.

Dar mai ales, comedia ilustrează felul de a concepe și a construi al poetului. Ben Jonson nu începe prin a observa, adresându-se naturii și faptelor, ci prin a combina cu mintea. Pleacă de la o idee generală, mai bine zis de la o trăsătură de caracter – rapacitate, zgârcenie, prostie sau necinste –, se concentrează asupra ei și, transformându-o în personaj, o pune în centrul unei acțiuni. De aici și numele ideatice ori descriptive pe care le dă eroilor săi: Asper, Sordido, Deliro, Morose, Pecunia, Subtle, Face, Volpone, Voltore, Corvino ș.a. Procedul folosit este abstract deductiv. S-a și spus – cu maliție, nu însă și fără un adevăr – că poetul caută mai mult în cataloage de filozofie morală decât în datele vieții și în manifestările autentice ale oamenilor.

Alchimistul confirmă în totul acest procedeu. Intriga, aparent simplă, decurge ingenios. Admirabil pretext pentru defilarea de personaje cu trăsăturile lor caracteristice, într-un tablou sugestiv de epocă. În lipsa stăpânului Lovewit, plecat din Londra în urma unei epidemii de ciumă, valetul Face introduce în casă pe escrocul Subtle și pe însoțitoarea acestuia, Dol Common. Pe Subtle, care s-a dat drept alchimist, îl caută oameni de diferite condiții, toți înnebuniți de mirajul îmbogățirii prin descoperirea pietrei filozofale.

Printre clienții lui Subtle trebuie să numărăm în primul rând pe sir Epicure Mammon, personajul central al comediei. E un spirit deformat de două vicii, senzualitatea și lăcomia de aur, atât de strâns împletite, încât funcționează ca unul singur. Întotdeauna, față de oricine, în public sau când rămâne singur, fie adresându-se unor prieteni, fie unor străini, Mammon își trăiește cu înverșunare aceste vicii. E tot ce poate sufletește; pentru el, lumea nu trece mai departe de atâta. Amatori de aur mai sunt și alții: pastorul Tribulation Wholesome, un om abil, mânuind cu meșteșug insinuarea și argumentul politic; diaconul Ananias, natură mărginită, violentă și încăpățânată; Dapper, un grefier; Drugger, un negustor de tutun; Kastril, un celibatar certăreț. Fiecăruia, Subtle știe să-i vorbească în limba

lui. Puritanilor Wholesome și Ananias le declară cu umor și perfidie: „Când veți deține secretul pietrei filozofale nu va mai fi nevoie să arborati această mască sfântă pentru ca văduvele să vă facă danii sau ca soțiile zeloase să-și prade soții pentru voi...”.

Satira nu se oprește aici. Cei doi puritani din Amsterdam intră în lungi conciliabule pentru a stabili dacă să recurgă sau nu la alchimie. În cele din urmă, hotărârea: vor recurge, dar cu condiția ca mai întâi „să postească” și „să facă rugăciuni”. Se perindă o întreagă serie de aspecte, ascuțite ca spirit de observație, savuroase ca umor, scânteietoare ca ironie: clientele escrocului, șiretlicurile hiperbolice folosite împotriva lui sir Epicure Mammon, contrarietatea sufletească în care sunt atrași cei doi puritani. Apoi faptele pregătitoare ale deznodământului și deznodământul însuși: peripeția comică provocată de megalomania înșelătorilor care cred că-și pot permite orice; dejucarea lor de către Surly, măsluitorul de cărți deghizat în „grande” spaniol; finalul de compromis șiret în care Face ajunge să se împace cu Lovewit, mijlocindu-i apropierea de domnișoara Pliant. Drept epilog, înșelători și înșelați, și unii și alții își vor primi câte ceva din pedeapsa meritată.

Comedia este o capodoperă; într-o acțiune cu aspecte grotești, exploatând neprevăzutul unor situații până la ultimele lor resurse comice și caracterologice, o bogată galerie de tipuri și caractere.

O satiră a puritanismului apare și în comedia *The Bartholomew Fayre* (Bâlciul de Sf. Bartolomeu), scrisă patru ani mai târziu. Cizmarul Zeal-of-theland Busy este un puritan pe cât de fanatic, tot pe atât de ridicol. S-a introdus în familia văduvei Purecraft unde și-a luat aere de stăpân. Tartuffe, mai târziu, îi va semăna.

Sunt la bâlci cu toții. Domnișorul Littlewift i s-a făcut poftă de friptură, Busy o autoriză, dar numai cu condiția s-o mănânce cu o „gură de reformată”. Se îmbată și el cu bere, împreună cu ceilalți petrecăreți. Deodată însă, revenindu-i zelul, se repede indignat spre coșul cu omuleți de turtă-dulce al unei precupețe și i-l răstoarnă strigând: „Nu priviți aceste lucruri diavolești!” Abătându-se asupra unui păpușar, îi întrerupe reprezentația cu admonestarea: „Simbolizează teatrul public!... mârșăvie a mârșăviilor...”.

În acest cadru de bâlci ni se prezintă un mozaic de personaje, toate culese din observarea directă a vieții: judecătorul Overdo, boiernașul Bartholomew Cokes, un tânăr naiv și filfizon, împreună cu servitorul său arrogant Wasp, un birtaș, vagabonzi, bețivi. O alăturare pitorească, sugestivă, cu atât mai plină de umor, cu cât bâlciul era socotit de puritani drept un loc de pierzanie. Mediul de bâlci e zugrăvit în mod viu, cu reliefuri colorate, cu ambianța lui picarescă, totul într-o notă de satiră pe cât de îndrăzneată pe atâta plină de adevăr. Păpușarul, apariție caracteristică, mai ales cum sub masca diferitelor deghizări îi dirijează pe hoții de buzunare, oferă momente delectabile atunci când, în final, susține morala piesei, aceasta dovedindu-se o ingenioasă reducere a lumii ca scenă de teatru.

Comedia ilustrează afirmația că Ben Jonson ar fi fost un Dickens al secolului al XVII-lea.¹

Mai notăm în creația sa comică o seamă de piese peste care s-a așternut mai multă tăcere: *The Devil is an Ass* (Diavolul este un măgar, 1616) pune în cauză pe cavalerii de industrie și pe vânătorii de vrăjitori. Diavolașul Pug, substituit într-o rol de servitor, e dejucat de toți și ajunge în pușcărie. *The Staple of News* (Depozitul noutăților, 1625), de fapt ultima comedie importantă a lui Ben Jonson, constituie o satiră împotriva credulității din epocă, ne înfățișează un birou de colectare, sortare și divulgare a noutăților și zvonurilor autentice și apocrife. I-au mai urmat comediele *The Magnetick Lady* (Doamna magnetică, 1632) și *A Tale of a Tub* (Povestea butoiului, 1633).

6. Măștile

În ce privește „măștile“, care în opera lui Ben Jonson ocupă un loc considerabil, e nevoie mai întâi de câteva precizări asupra genului. E greu să le dăm o definiție strictă. „Măștile“ (*Masks*) aveau caracter nobil și compozit. Trăiau nu atât dintr-o substanță proprie cât dintr-o combinare de elemente, numărând în ea manifestări de artă, forme de viață mondenă, divertismente de curte, maniere aristocratice. Nota lor carnavalescă, adesea predominantă, se înnobila prin poezie, mișcare elegantă, muzică, dans, joc de scenă, embleme și simboluri, costume, totul într-un stil fastuos de incantație și sărbătoare. Toate acestea erau puse să slujească o lume întreagă de imagini și alegorii – personaje mitologice, eroi din legende, reminiscențe istorice, situații închipuite și situații reale, fapte de pe pământ sau fapte din cer – legate între ele nu atât prin asemănări de conținut, cât prin efecte de culoare și spectaculozitate.

În Anglia, „măștile“ au început să apară în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, au culminat însă în prima parte a secolului următor, în timpul domniei lui Iacob I (1603–1625). Pe scenă, ca interpreți amatori, își dădeau întâlnire figuri din aristocrația vremii: miniștri, diferiți alți demnitari, ambasadori, favoriți ai curții, tineri la modă, doamne de onoare, soții și fiice de seniori. Regina însăși conducea câteodată echipa. Se puneau în mișcare un larg aparat de curte: toalete, costume, decorări superbe ale sălilor, lumini, mari recepții. Manifestările trebuiau să decurgă cu strălucire și varietate. Pentru ca reprezentațiile să capete mai multă precizie și siguranță se recurgea și la ajutorul unor actori de profesie; bineînțeles, se luau măsuri ca faptul să fie disimulat, pentru ca anume susceptibilități aristocratice să nu se irite. În atmosfera acestor reprezentații, luxul, imaginația și magnificența Renașterii engleze își desfășurau în voie sclipirile.

La acestea se adaugă faptul că în Franța, către sfârșitul secolului al XVI-lea, a început să se dezvolte baletul de curte, un gen dramatic nou, reunind în el poezie, muzică, dans și punere în scenă cu bogăție fastuoasă de lumini, costume și decor.

1 Ifor Evans, *A Short History of English Literature*, 1964.

Presupunem că moda a pătruns și în Anglia, unde avea să influențeze atât ideea cât și perfecționarea „măștilor“.

În istoria acestora, *The Faerie Queene* (Regina zânelor, 1591–96), poemul neterminat al lui Edmund Spenser, a înscris o influență deosebită. Sub veșmântul strălucitor și ingenios al unei mulțimi întregi de alegorii religioase și politice se ascundeau aluzii importante la situații ale vremii, în speță luptele dintre biserica anglicană și biserica romano-catolică, aceasta din urmă fiind figurată printr-o vrăjitorie diabolică. Acțiunea era pusă să se petreacă într-un cadru încântător de pădure. Largi descrieri – cortegii somptuoase, armuri, costume, bijuterii – ajutau ca subiectul cu intențiile lui aluzive să se scalde într-o lumină feerică. Opera era dedicată reginei.

O influență a poemului lui Spenser poate fi urmărită și în feerile lui Shakespeare; constituia aici o sublimare euphuistică.

Drumul spre „măști“, mai bine zis spre spectacolele de curte, a fost deschis prin *Cynthia's Revels* (Serbările Cynthiei, 1601). Este o piesă de fantezie întretăiată de cântece și dans, cu alegorii și note aeriene, amintind oarecum freamătul și transparența comediilor aristofanești. Suntem purtați într-o lume ireală, cu simboluri încarnate în personaje mitologice: Mercur, Echo, Hesperus, Cupidon. Simțim în jurul nostru o ambianță de fantezie surâzătoare și de pitoresc sentimental. Scenele bufe au un aer potolită; trebuie să se rădă, dar nu cu sarcasm ascuțit, nici cu revărsări spontane, ci cu rețineri și malițiozități protocolare.

Prologul constă dintr-o apariție veselă, în genul scenelor de clovni. În locul actorilor, care ar fi trebuit să rostească prologul irump trei ștregari trăgând cu furie de mantaua de catifea neagră pe care trebuia s-o îmbrace actorul, fiecare dorind-o pentru sine. Unul din păgubași, ca să se răzbune împotriva câștigătorului, înainte ca acesta să prindă de veste, anunță publicului pe nerăsuflăte ce se va reprezenta. E un divertisment ușor, cu singurul rost de a pregăti publicul pentru un spectacol de ornament, artificii și bizarerii.

Ne aflăm pe țărmuri imaginare în Grecia. Zeița Diana – în realitate, regina Elisabeta – pregătește o festivitate strălucitoare. E înconjurată de zei doritori să se amuze. Unii glumesc, hârjonindu-se în termeni de zeflema ușoară. Cupidon, de exemplu, îi servește „verișorului“ său grațiozități ca acestea: „ești lacheul unchiului Jupiter“; „ca un trepăduș îi porți gândurile și cuvintele de iubire către fete tinere...“; „mături în fiecare dimineață încăperea în care seara au mâncat zeii...“. Nu lipsesc și anumite note mai melancolice. Echo, trezită din somn de Mercur, plânge pe tânărul transformat de o iubire nefericită în acea floare tristă ce-și apleacă lujerul parcă în semn dureros de ispășire.

O parte mai substanțială a spectacolului este cea ocupată de Asotus, om cu mintea mărginită, doritor să învețe codul manierelor elegante, aspirând să devină om de curte. Instructorul lui este Amorphus, pedantul lăudăros, plin de sine până la megalomanie, gata oricând să-și proclame isprăvile demonstrând că inteligența, știința lui de lume și călătoriile sale i-au rafinat esența până la a-l face sublim. A

vizitat zeci de curți regale și princiare unde a fost primit ca oaspete de onoare, și-a înnobilit patria introducând în ea adevăratele legi ale duelului, a cucerit inimile a trei sute cincizeci de femei, toate frumoase și de origine nobilă. Nimic din ceea ce există și îi iese în cale nu rămâne fără a-și depune semne de omagiu și admirație. Și într-adevăr, cu un asemenea maestru, Asotus va învăța lecția: se pierde în tirade alambicate, folosește metafore căutate, inventează calambururi, face glume cu două înțelesuri și își îngăduie gesturi de impertinență și provocare. Cu emfază propune o întrecere a bunelor maniere în genul turnirelor cavalerești. Vom asista astfel la o bufonerie copioasă – heralzi, trompete, protocol seniorial, defilări ale concurenților, gesturi de reverență – terminându-se cu înfrângerea curtenilor. Crites, moralistul piesei, copiindu-le în ironie forma lor afectată și prezumțioasă de vorbire, îi ceartă: iată la ce poate să ducă „vanitatea mondenă și frumusețile de fard pe care idioții frivoli le adoră“.

Până aici au defilat viciile. Pentru ca înfrângerea lor să fie spectaculară va trebui să cunoaștem și virtuțile. Acestea apar pe scenă splendid înveșmântate, în mari cortegii, celebrând în versuri nobile idei și înșenări de morală superioară.

Diana, pe un tron de argint, cu arcu ei bătut în nestemate și cu tolba de săgeți la picioare, scăldată într-o lumină de frumusețe și puritate, prezidează serbarea cu o maiestate liniștită. Spre sfârșit va porunci dansatorilor să-și azvârle măștile. Constată cu surprindere că în freământul petrecerii viciile s-au deghizat insidios în virtuți. Le va pedepsi să se scalde în Helicon, după ce mai întâi își vor fi mărturisit public greșeala. Perechile de dansatori părăsesc scena intonând cu notă de recunoștință o palinodie; corul preia refrenul lăsând a se înțelege că în cugete există împăcare și mulțumire.

Piesa, desigur, e convențională și ceremonioasă. Omagiile aduse reginei transpar în mod insistent. Însă dacă dăm la o parte accentele de circumstanță găsim în ea lirism și muzicalitate, adevăr și invenție. Pune în cauză contraste mari: de la caricatură până la odă, de la fabulații grotești până la observația reală. Recunoaștem însă că între aceste distanțe nu se aștern prăpastii, ci până la urmă prin ambianța poetică se vor stabili între ele comunicări și armonii fericite.

Cităm din cele douăzeci și trei de „măști“ despre care se crede că le-ar fi compus Ben Jonson pe cele mai de seamă: *The Masque of Queens* (Masca reginelor, 1609–10), *Love restored* (Iubirea restituită, 1612), *Mercury vindicated from the Alchemists* (Mercur vindecat de alchimiști, 1615), *Newes from the New World* (Vești din Lumea Nouă, 1621), *Chloridia* (1630). Defilau în ele o galerie bogată de apariții: eroi din mitologie, figuri din legende populare engleze, zâne, vrăjitoare, personaje fantastice, toate în veșminte bogate și pitorești, evoluând pe scenă cu mașini și decoruri ingenioase.

Drept fundal comic pentru fastul mitologic al „măștilor“ propriu-zise, Ben Jonson introduce așa-numitele „antimăști“, concepute în spirit aristofanaesc. Ideea lor, de fapt, e mai veche. Apărea oarecum și la Shakespeare, în *Visul unei nopți de vară*; se prefigura, de asemenea, și în *Cynthia's Revels*. La Shakespeare,



Schiță de scenă pentru *The Queen of Arragon* a lui William Harrington, de Inigo Jones, 1639.

planul Teseu-Hipolita era dublat de planul actorilor amatori. La Ben Jonson, mai mult decât probabil, în „antimăști“ apăreau actori profesioniști, iar în „măști“ persoane de la curte. Însă se poate spune că la acesta din urmă opoziția planurilor stilistice s-a definit într-un mod mai net, în spiritul barocului la această dată constituit, cu accentele lui căzând pe spectaculozitate.

Amintim aici și contribuția nu mai puțin importantă a lui Inigo Jones. Dacă Ben Jonson era libretistul, acesta a fost scenograful. Genul a putut exista prin colaborarea celor două viziuni.

Inigo Jones (1573–1652) era arhitect. Își formase ochiul de artist și constructor în Italia, în contact mai ales cu tradiția și meșterii venețieni. Ca arhitect regal și *surveyor general*, împreună cu elevii săi Carter și Webb, a proiectat și condus mai multe edificii de seamă, imprimându-le în spiritul lui Palladio un dublu caracter de noblețe și bogăție. Avem de la el și schițe de costume, decoruri, mașinării și amănunte de punere în scenă pentru treisprezece reprezentații de „măști“ la curtea lui Iacob I. Se știe că la un moment dat între cei doi artiști a intervenit o răceală; colaborarea lor însă nu a rămas prin aceasta mai puțin exemplară.

Genul a avut și alți reprezentanți: Beaumont, Chapman, Heywood, Carew, Campion, Samuel Daniel, James Shirley. Shakespeare, deopotrivă, nu l-a ignorat; ne-o dovedește, ce puțin în latura ei de spectaculozitate, partea feerică din creația lui dramatică. „Măștile“, propriu-zis, nu intrau într-o filiație dramatică bine definită; se înscriau totuși în epocă prin lumina lor renașcentistă, prin calitatea tonului poetic, prin rafinamentul lor artistic.

7. Privire finală

Critica nu arareori s-a complăcut ca asupra operei lui Ben Jonson să aștearnă umbre și rezerve.

Amintim, de exemplu, o seamă de judecăți schematice rezultând dintr-o insistență punere în paralelă cu Shakespeare. Unul a privit viața în integralitatea ei, altul, dimpotrivă, i-a impus discriminări și limite. Shakespeare înțelegea să strecoare o undă de umanitate până și în ultimul dintre eroii săi; Ben Jonson și-a strivit eroii sub povara viciilor, transformându-i în monștri morali. Cel dintâi lăsa ca în el să vorbească artistul; celălalt stăruia în calcule literare, cu spirit de sistem și preocupări

savante. Shakespeare nu ar fi admis niciodată ca într-o situație a vieții oricât de crudă să nu tresalte și elemente lirice; în lumea adusă pe scenă de Ben Jonson – avari, desfrânați, pervertiți morali, ambițioși ai puterii, canalii – acest orizont aproape că dispare.

Adevărul însă este mai complex și mai nuanțat decât îl indică această simetrie. Am greși considerând că Ben Jonson venea în teatru doar cu priviri livrești extrase din cultura lui universitară. Ținea ca teatrul să exprime realitatea, ca limba textelor să semene cu aceea vorbită a oamenilor, ca situațiile și personajele aduse pe scenă să reflecte epoci și moravuri. Vedeă în regulile clasice nu simple formule de școală, ci condiții pentru ca teatrul să capete adevăr, demnitate și putere edificatoare. Considera că intriga și acțiunea sunt elemente accesorii; accentul trebuie să cadă pe înfățișarea de caractere. De aici și atenția dată acelui *"humour"*, structură psihologică de natură să influențeze pe lângă comportarea cului propriu și conviețuirea oamenilor în general. Înțelegea să facă din comediile sale un factor de însănătoșire, pentru indivizi în parte ca și pentru viața publică. Dacă de atâtea ori în scrierile sale de teatru a ținut să apară în postură de cenzor, aceasta nu era numaidecât expresia unei exaltări temperamentale, cum s-a afirmat adesea, ci mai ales o formă de conștiință morală, o modalitate de a-și înțelege funcțiunea lui de artist. A trăit în Renaștere, și-a asimilat în totul esențele acesteia, i-a înțeles mesajul, înălțimea, frumusețea; nu e însă mai puțin adevărat că i-a văzut și viciile, cu puterea lor de a perverti conștiințe și de a pune măști de sărbătoare pe dezumanizări profunde.

Publicul vremii, la început surprins de noutatea acestor inițiative, a marcat față de teatrul lui Ben Jonson anumite rezerve. Cu timpul, acestea s-au șters. În Anglia vremii a fost socotit autor mare. Contemporanii i-au onorat spiritul multiplu, stilul energic și pătrunzător, protestele sincere împotriva inferiorității umane, voința de instituire morale, știința vastă. Rareori, poate, o forță satirică mai plină de tumult și elocință. Era neîntrecut ca putere de luptă, ca pasiune a pledoariei, ca hotărâre de a da scenei de teatru o funcțiune socială și morală. În tot ce a întreprins a pus talent, strălucire și forță. Nu ezita în fața nici unui risc dacă erau în joc demnitatea literelor și datoria de a o apăra. În literatură, prerogativele imaginației și ale inspirației poetice implică și fundamente savante, exegetice. Se înconjura de scriitori tineri despre care se spune că îi captiva; nu s-a gândit niciodată să-i măgulească ori să le propună libertăți diletante, ci dimpotrivă le puneă în față condițiile stricte și răspunderile grave ale artei. George Chapman, între ultimii dramaturgi elisabetani, îl consideră drept model și maestru. Nu-i lipsea înariparea poetică, după cum s-a spus adesea. Și-a impus însă frânări, din datorie, într-o epocă încărcată de simțire poetică, dar pe alocuri cu amenințarea de a transforma această simțire într-un exclusivism manierizant.

Restaurația, cu aplecarea ei spre reguli și revizuire aristoteliene, l-a numărat pe Ben Jonson printre spiritele ei tutelare. Timp de cincizeci de ani poetul se va bucura de o adevărată suveranitate poetică, umbrită – dacă se poate spune așa –

doar de fidelitatea unei părți din opinia comună pentru forma de imaginație mai pură, încărcată de idei platoniciene, a lui Spenser.

Cultul pentru Shakespeare, început în secolul al XVIII-lea o dată cu redescoperirea poetului, va face ca interesul pentru Ben Jonson, implicit pentru rolul îndeplinit de acesta în dezvoltarea teatrului englez, să intre în eclipsă. Școala mai nouă de istorie literară engleză deploră acest fapt.¹

¹ Ifor Evans, *op. cit.*

CAPITOLUL VI

TEATRUL ENGLEZ AL RENĂȘTERII (VI)

EVOLUȚIA SPRE BAROC

1. Preliminarii

Avem în vedere mișcarea dramatică din ultimii ani ai secolului al XVI-lea până spre jumătatea celui următor. Mai precis: până către sfârșitul domniei lui Carol I (1649), când puritanii victorioși aveau să obțină pentru moment închiderea tuturor teatrelor din Londra.

Pleiada de autori dramatici continuă să fie puternică. Unii îl admiră pe Marlowe; cei mai mulți pe Shakespeare; câțiva pe Ben Jonson. Fără ca mișcarea să pară haotică, în sânul ei se definesc tendințe diferite. Regulile aristotelice au mai departe și partizani, și adversari. Găsim deopotrivă sentimente de satisfacție cântând bucuria vieții și farmecul întâlnirii cu oamenii, și sentimente de nemulțumire, traducându-se în atitudini de critică și de satiră amară. Autorii își aleg subiecte din toate straturile populației orășenești; se simte o preferință vizibilă, cu accente de simpatie și chiar de ușoară idealizare, pentru pătura meșteșugărească. Nota optimistă și nota pesimistă – s-ar spune – sunt egal reprezentate. Nu am putea să precizăm dacă vreuna din aceste tendințe ar domina asupra celorlalte. Avem de-a face cu un amestec de concepții și de stiluri ce pregătesc o atmosferă barocă și anunță în teatru după strălucirile de până acum o perioadă de transformări.

În acest mozaic, o seamă de personalități dramatice apar cu relieful lor aparte.

2. George Chapman (1559–1634)

A început să se dedice carierei dramatice relativ târziu – prima sa comedie, *The Blind Beggar of Alexandria* (Cerșetorul orb din Alexandria), datează din 1598 –, pe de o parte din admirație pentru Marlowe și Ben Jonson, pe de altă parte atras de actualitatea și strălucirile în creștere ale vieții teatrale. S-a stabilit la Londra în 1576, după ce mai întâi făcuse studii la Oxford și Cambridge. Datorită unor

protecții înalte, ca și legăturilor cu mediile scriitoricești, și-a asigurat debuturi strălucite. Nu e însă mai puțin adevărat că în 1605, din cauza comediei *Eastward Hoe!*, scrisă în colaborare cu Marston și Ben Jonson, a suferit o scurtă înțemnițare; anumite aluzii la adresa scoțienilor strecurate în text au dispăcut lui Iacob I.

Opera sa multiplă – ca poet, dramaturg, traducător – se sprijină pe o vastă cultură umanistă. Avem de la el prima traducere în limba engleză a poemelor homerice (*Italia* în 1611, *Odiseea* în 1616). Ca poet a dat lirismului său nuanțe metafizice (*The Shadow of Night*); ca autor dramatic a scris comedii și tragedii într-un spirit diferit de acela al formației lui clasice.

În *All Fools* (Toți nebuni, 1605) prelucrează o temă din *Heautontimoroumenos*, comedia lui Terențiu. Facem cunoștință cu doi părinți, unul sever, celălalt blând și inteligent; dreptatea este dată celui din urmă. Personajul principal din *Monsieur D'Olive* (1606), o altă comedie, pare interesant: un om care și în situațiile cele mai ingrate știe să-și păstreze prezența de spirit, sângele rece și buna dispoziție. Autorul alunecă însă într-o intrigă lăaturalnică, din care cauză portretul început va rămâne la jumătatea drumului. Intenția moralizantă se menține tot timpul; suferă totuși prin aceea că nu e susținută în mod corespunzător de caractere și moravuri.

Principalele lucrări dramatice ale lui Chapman sunt trei tragedii cu subiecte istorice: *The Tragedy of Bussy d'Ambois* (1607), *The Revenge of Bussy d'Ambois* (Răzbunarea lui Bussy d'Amboise, 1613), *The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Biron* (Conspirația și tragedia lui Carol, duce de Biron, 1608). Subiectele sunt luate din istoria Franței.¹ Ultima a stârnit și un incident diplomatic. Ambasadorul francez la Londra s-a văzut obligat să protesteze, întrucât era pus în cauză ducele de Biron, mareșal de Franța.

Ne oprim asupra celei dintâi, caracteristicile ei răsfrângându-se deopotrivă și asupra celorlalte.

Episodul înfățișat pe scenă este consemnat în arhive. Eroul este Louis senior de Bussy d'Ambois, favoritul viitorului rege Henric al III-lea, mare demnitar în serviciul ducelui de Anjou, gentilom celebru prin duelurile și actele lui de bravură, asasinat de contele de Montsoreau, drept răzbunare pentru că îi sedusese soția.

De reacțiunile lui Bussy d'Amboise tremură mulți la curte. Atât replicile lui verbale cât și cele date cu vârful de spadă pot fi la fel de necruțătoare. Nu a uitat jignirile suferite în vremea când era sărac și necunoscut. Toată ființa lui exprimă orgoliu și e nemăsurată încredere în sine. Se bucură de favoarea ducelui de Guise, ce l-a îndemnat s-o cucerească nu este atât un sentiment de dragoste cât expresia, voinței lui trufașe, amestecată cu surde porniri de răzbunare. Pe mulți îi privește de la distanță, sfidându-i cu mai multă sau mai puțină înălțime. Consideră că-și poate face justiție singur. Manifestă gânduri și acte de independență, nu admite ca acestea să-i fie discutate. Câteodată aceste atitudini trec dincolo de profilul personajului și

¹ Autorul a avut mai multe surse; principala este lucrarea *J. A. Thuani Historiarum sui temporis* (Paris, 1604) a lui Auguste de Thou (1553–1617), magistrat și celebru istoric francez.

de natura conflictului în care este angajat, simțim atunci că personajul nu mai este el însuși, ci devine purtător de cuvânt pentru ideile și reflecțiile personale ale poetului.

Piesa dobândește un mai pronunțat caracter psihologic, implicit și mai multă expresie umană, prin personajul doamnei de Montsoreau. Aceasta este o devotă cu concepții puritane, pătrunsă de datoriile ei ca femeie și ca soție. Își iubește căminul și își respectă soțul. Aluziilor ironice pe seama fericirii și a fidelității conjugale le răspunde cu accente demne de matroană. Respinge asiduitățile de seducător ale ducelui de Guise cu fermitate, totodată și cu o înălțime oarecum cinică. Asupra moravurilor discutabile din jurul său privește cu liniște și înțelepciune, socotindu-se în sinea sa la adăpost de orice amenințare sau eventualitate de natură să-i zdruncine fericirea.

Dar în mod năprasnic, tocmai când se credea mai sigură pe sine, va interveni o pasiune amoroasă pentru Bussy. Tamyra – acesta e numele romanțios pe care i-l atribuie poetul – e cucerită de panașul și îndrăzelile superbe ale cavalerului. O vedem profund tulburată, luptă cu sine pentru a nu da de bănuț celor din jurul său. Presupusa legătură amoroasă dintre Bussy și ducesa de Guise îi întreține o gelozie surdă, greu de stăpânit. Izbucnește împotriva acestei legături cu proteste virtuozose care ascund, în fond, invidie și dezlănțuire pasională. Ca sub puterea unei fatalități, sentimentul ia proporții demonice. Nimic de acum înainte nu ar mai avea puterea s-o smulgă de sub vraja și impulsurile lui. Încearcă totuși să salveze măcar unele aparențe. Nu se destăinuiește nici chiar duhovnicului ei, deși pe de altă parte și-a făcut din acesta un complice. Ar vrea ca nici Bussy, căruia între timp i-a devenit amantă, să nu cunoască adevărata ei stare sufletească, să nu-și dea seama de gradul în care dragostea ei a subjugat-o. Înregistrează cu durere reflecțiile sarcastice ale acestuia la adresa convingerilor ei puritane. Cutremurată de remușcare, se consideră descoperită în fața mâniei divine. Dar e de ajuns să simtă în apropiere pașii soțului pentru ca dintr-o dată să se redreseze și să încerce a-și relua stăpânirea de sine, recurgând de circumstanță la și mai pronunțate simulări, la un și mai mincinos joc.

Acest moment al piesei, la care bănuim că autorul ținea mult, reprezintă totuși unul din punctele ei slabe. În atmosfera creată până acum spectacolului începe să se așeze o ceață. Ne întrebăm anume dacă se continuă stilul de dramă ori s-a alunecat într-unul de comedie. O seamă de aspecte privind mai cu seamă slăbiciunea eroinei în fața sentimentului și preocuparea ei de a-l ascunde sunt tratate mai mult ca material comic decât ca studiu și pătrundere a unui suflet uman. Este vorba oare de adâncirea unui caracter sau mai degrabă de o satiră a ipocriziei feminine? Impresia acestui dualism, o dată produsă, devine stăruitoare. Vom rămâne cu ea până la sfârșitul piesei, constatând cu regret cum îi va micșora acesteia demnitatea și suflul dramatic.

În rest, piesa decurge cu accente și situații de melodramă. Din clipa în care soțul a descoperit infidelitatea Tamyrei nu va mai înceta de a o chinui moralmente.

Sub amenințare de moarte, îndreptând asupra ei vârful stiletului, îi cere să scrie un document compromițător pentru Bussy. Sfâșiata de remușcări, Tamyra imploră cerului grație pentru păcatele făptuite, nu însă și pentru suferința ei.

Continuarea, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, prezintă mai puțin interes, prin lungimile, nota declamatorie și în genere prolixitatea ei. Singurul relief îi este asigurat de Clermont, fratele lui Bussy, un caracter ferm, cu simțul datoriei și al onoarei.

În rândurile spectatorilor de teatru ai epocii, câtăva vreme și după aceea, comediile lui George Chapman au găsit admiratori, unii aproape fanatici. Puse însă sub unghi critic, descoperim în ele erori de sistem, judecăți greșite asupra psihologiei feminine în general, sentimente extravagante, prețiozități și complicații stilistice, defecte de construcție dramatică, incoerențe de plan și concepție. Nu e însă mai puțin adevărat că tiradele cuprind și pasaje de măreție, că nota violentă sau sumbră era de rigoare în freamătul renașcentist și că în unele analize asupra corupției posibile în natura umană poetul dovedea intuiție pătrunzătoare și curajoasă.

Către sfârșitul secolului, în plină Restauratie, într-o perioadă în care după persecuția puritană teatrul englez renăștea la viață, Dryden, pe atunci rege al literelor naționale, lăsa ca din pana lui să iasă împotriva lui Chapman o stigmatizare în genere nedreaptă: „gândire de avorton îmbrăcată într-un limbaj de gigant“. Posteritatea nu i-a subscriis aceste cuvinte.

3. John Marston (1576–1634)

Ne aflăm într-o epocă în care cum s-a mai spus – teatrul, atât ca mijloc de existență cât și ca miraj al actualității – atrăgea pe mulți. Printre aceștia avem de numărat și pe John Marston. Și-a încheiat existența ca preot; dar, până a se dedica altarului s-a afirmat mai multă vreme ca scriitor, în direcție satirică și dramatică.

E un om instruit. Avea cultură clasică. Temperamental însă înclina spre violență și excentricitate. Îi plăcea să atragă atenția prin manifestări furtunoase, prin vulgaritate, printr-o elocință dezlănțuită. A resimțit influențe diferite, fără ca vreuna din acestea să-i fi constituit cu adevărat o linie directoare. Și acum: din Seneca, veleități tragice; din Marlowe, declamația; din Chapman, coloriturile tari, contrastante, ale metaforelor; din Shakespeare, ambianța elisabetană.

Antonio and Mellida și *The Vengeance of Antonio* (Răzbunarea lui Antonio) reprezintă mai mult eșecuri; purtau pe toată întinderea lor marca unui spirit tulbure și excesiv. În producțiile ulterioare – *The Malcontent*, comedia *The Dutch Courtesan* (Curtizana olandeză), tragedia *Sophonisba* – va intra mai în stăpânirea mijloacelor sale. E mai limpede, mai aproape de înțelesurile obișnuite ale vieții.

Ne reține atenția comedia *The Malcontent* (Nemulțumitul), scrisă probabil în anul 1604.

Ducele de Genova, încrezându-se prea mult în anturajul său, și-a pierdut tronul. După o perioadă de rătăcire, în care timp a reflectat la cele întâmplate, reintră în țară fără a fi recunoscut, ascuns cu abilitate sub masca fizică și morală a unui

cinic. Ajunge în apropierea uzurpatorului, căruia izbutește să-i devină util, chiar indispensabil, comunicându-i lucruri din țară și mai ales punându-l în gardă față de complotul urzit împotriva lui. Mai mult; în complotul ce avea să izbucnească îi ținea partea. Uzurpatorul, convertit la sentimente mai bune în urma celor întâmplute, înțelege să lase tronul titularului legitim. Revenit în drepturile sale, ducele acordă tuturor vinovaților o iertare generală. Dar aceasta este o clemență rece, disprețuitoare, nu una superioară, pătrunsă de fiorul umanității, ca aceea a lui Prospero din *Furtuna* sau a ducelui Vincentio din *Măsură pentru măsură*.

Autorul își desfășoară verva satirică, am putea spune, cu o voluptate crudă, aproape inestetică. Prin gura personajului principal vorbește de fapt autorul. Face observații juste asupra viciilor omenești. Întâlnim scene viguroase și variate, capabile să ne sesizeze dintr-o dată. Nemulțumitul îi ține pe mulți din jurul său sub ascuțișul unor reflecții vituperante sau al unor glume de-a dreptul răutăcioase. Toți, pentru că îl știu în grația ducelui, vin spre el cu umilință și servilitate. Dar e de ajuns ca pe figura ducelui să apară fie și un slab indiciu de nemulțumire sau de indiferență pentru ca dintr-o dată să se producă în preajma favoritului un cerc de răceală.

Din cauză că în tratarea diferitelor situații poetul a pus cu voință ironie cinică, pesimism și asprime de limbaj, înțelesul lor uman și comunicativitatea lor artistică suferă. Avem pe alocuri impresia că satira lui pornea mai mult dintr-o plăcere sarcastică decât din intenție morală. Ar fi de discutat, totuși, dacă aceste lucruri reieșeau dintr-o structură sufletească mizantropică, ori erau reflexe și mode ale timpului, contagiuni renașcentiste, poate și stângăcii scriitoricești. Până la un punct sarcasmul Nemulțumitului s-ar putea asemena cu acela al lui Hamlet. Încercarea de apropiere rămâne discutabilă. Sarcasmul acestuia din urmă reieșea dintr-o frământare morală și dintr-o natură intelectualizată până la rafinament și suferință; sarcasmul personajului din piesa lui Marston respiră dispoziții negativiste și devine repulsiv prin expresie.

Mai trebuie să amintim numele lui John Marston ca autor dramatic și într-o altă împrejurare. Este – împreună cu Ben Jonson și George Chapman – unul din cei trei coautori ai lui *Eastward Hoe!* (1605), socotită unanim printre comediile remarcabile ale Renașterii engleze. Nu putem ști cu precizie ce parte de colaborare a revenit fiecăruia. Există păreri care îi atribuie lui Marston contribuția primordială; faptul însă nu e confirmat. Doar asupra unui punct istoricii literari sunt de acord, indiferent cât ar fi fost de întinsă sau de limitată, această colaborare îi constituie un merit. Mai mult decât atâta, s-a spus că ar valora cât toată opera la un loc.

Ca idee, ca ton, ca simplitate și ca simetrie a situațiilor, piesa se apropie de înțelesurile și coloriturile vechilor moralități; în plus, găsim în ea descrieri mai marcate de cadru, zugrăviri de moravuri, conturări de caractere și imagini sugestive din cuprinsul unei anumite forme sociale.

Argintarul Touchstone, un vrednic și respectat argintar din City, are în atelierul său doi ucenici: pe Quicksilver (în traducere: argint viu) și pe Goldius (aur). Sunt două caractere opuse. Primul își pierde vremea, bea, joacă zaruri, întârzie prin

taverne, se complăce în tovărășia vagabonzilor devenind insolent și anarhic; celălalt își vede de treabă, e respectuos, câștigă încrederea tuturor, are sufletul limpede și egal. Mergând din viciu în viciu, Quicksilver ajunge în temniță sub învinuire de furt și escrocherie. Aici însă dă dovadă de reculegere și revine la sentimente cuminiți, ceea ce într-un timp mai scurt decât cel presupus la început îi va aduce eliberarea. La aceasta contribuise și intervenția lui Goldius, făcută cu înțelegere și mărinimie. Între timp, acesta dobândise mâna fiicei mai mici a patronului său, fusese numit ajutor de alderman și continua să crească în respectul opiniei publice.

Firi deosebite au și cele două fiice ale meșterului Touchstone. Cea mică – devenită soția lui Goldius – este model de simplitate, modestie și bună-cuviință; cea mare, dimpotrivă, trăiește din capricii și vanități, își face visuri nobilitare, e mulțumită când poate să sfideze pe cei din jurul său fără nici o altă rațiune decât de a sfida. Pentru toate acestea va plăti. Sir Petronel îi pare cavalerul visat, menit să-i pună la picioare castel, caretă, lux, bijuterii și un nume mare. În realitate, acesta era un cavaler de industrie, cu planul de a dispărea în Virginia de îndată ce îi va fi pus mâna pe zestre. Orgolioasă este înfrântă necruțător tocmai în ceea ce îi constituia principala mândrie. Umilită, se întoarce lângă părintele și sora ei, adică lângă accia pe care până atunci îi amărâse cumplit și îi jignise cu încăpățănare.

În mai multe privințe, piesa e remarcabilă. Are unitate; cei trei coautori se întâlnesc organic în aceeași inspirație. Ne simțim cucerți printr-un aer de prospețime, de adevăr sufletească și moral, de bună-cuviință față de datoriile obișnuite ale vieții. Scenele se succed viu, ritmat, cu naturalețe. Sunt puse să se petreacă într-un cadru autentic, într-o lume meșteșugărească pe atunci în plină dezvoltare. Intrăm în case de burghezi cumsecade, ne întâmpină aici o notă de viață familială, clădită pe bune temelii sufletești. Oamenii răi nu sunt integral răi, au în manifestarea lor și laturi simpatice. Ucenicul Quicksilver, într-adevăr, își petrece mult timp în taverne, dar îi place să meargă și la teatru. Din *Tragedia spaniolă* recită pasaje întregi, e oarecum o dovadă de felul cum teatrul intra în preocupările tineretului și ale păturii de mijloc. Analiza caracterelor nu străbate în profunzime, dar personajele sunt desenate cu siguranță, cu mișcarea lor naturală într-un tablou efectiv de moravuri. Unele descrieri își au și partea lor de pitoresc. Clienții tavernelor își cheltuiesc timpul și banii cu delăsare și inconștiență, li se lasă totuși și o naivitate, ceva benign, o mirare ca de copii în fața unor lucruri ale vieții, denotând că în ei nu este totul pierdut sau pervertit. Același Quicksilver ascultă uimit, cu tresăriri de fericire, descrierile fastidioase ale căpitanului Seagull despre minunile din Virginia. Tot așa și cu aerele de regină pe care și le da Gertruda, fiica rea a lui Touchstone, afișând cu ostentație fericirile promise de falsul ei pretendent. Găsim în ele răutate, suficiență, aroganță; totodată au și ceva copilăros, poate o inexperiență de viață în fața căreia ne simțim îndemnați să zâmbim mai cu blândețe.

Piesa, în întregimea ei, cuprinde elemente reale și propagă cu simplitate o seamă de adevăruri umane ale vieții.

4. Colaborarea Beaumont-Fletcher

În epocă înregistrăm pe plan dramatic multe colaborări literare. Autorii se asociau pentru ca astfel să poată face față unor cerințe de repertoriu din ce în ce mai mari. Între toate, cea mai interesantă și mai fecundă este cea dintre Beaumont și Fletcher. Trebuie să vedem în ea nu doar o acțiune de circumstanță, ci și o întâlnire de afinități sufletești și artistice. De altminteri, numele și opera celor doi autori au trecut în posteritate ca valori inseparabile.

John Fletcher (1579–1625) era fiul unui episcop de Bristol, iar Francis Beaumont (1584–1616) fiul unui înalt magistrat, descendent dintr-o familie normandă cu tradiție. Instrucția primită îi destina spre alte cariere; au venit totuși în teatru, atrași de actualitatea acestuia și de efervescența spirituală dinlăuntrul lui. Beaumont, mai cu seamă, făcuse studii de drept la Cambridge, cu gândul de a continua profesiunea tatălui. Dar întâlnirea cu Fletcher i-a deschis drum spre creația de teatru, de care va rămâne legat până la sfârșitul vieții.

După unele opinii, colaborarea lor ar fi durat doar trei ani (1608–1611); după altele, zece. Găsim numele lor pe cincizeci și cinci de piese; de fapt, colaborarea propriu-zisă privește mai puține. Întrucât aceste piese au fost publicate târziu, după moartea autorilor, este greu să se determine cu precizie care este și în ce a constatat partea de contribuție a fiecăruia. E vorba de un eșafodaj vast în care exegeza – cel puțin până acum – nu a izbutit să găsească un fir îndeajuns de conducător. Chestiunea se reduce mai mult la supoziții. Se crede, anume, că Fletcher scria mai cu seamă dialogurile, în vreme ce Beaumont coordona planurile. Primul, dotat cu mai multă varietate și flexibilitate, dispunând totodată și de o mai mare experiență a scenei, avea pe seama lui partea de vivacitate, de umor, de grație, de vervă spirituală; celălalt aducea o notă de elevație morală, dădea sentimentelor noblete și patetism, imprima un studiu mai pronunțat al caracterelor. După moartea lui Beaumont, în cei zece ani pe care i-a mai trăit, Fletcher și-a continuat activitatea fie singur, fie în colaborare cu alții, în special cu Massinger. Beaumont fusese un spirit ales și cultivat; presupunem totuși că fără abilitatea colaboratorului său ar fi rămas în teatru un nume obscur. Reciproca este și ea adevărată, fără simțul artistic al lui Beaumont, și deopotrivă fără disciplina sa mai severă de gândire, s-ar fi putut ca Fletcher să fi rămas un autor facil, pierzându-se împreună cu mulți alții într-o masă anonimă a vremii. De altminteri, critica a ținut să remarce că piesele scrise de Fletcher singur, după dispariția colaboratorului său, prezintă față de celelalte scăderi vizibile.

Marele model este Shakespeare. I-a cucerit, mai cu seamă, romantismul acestuia. Aparent reușesc să-l continue: intrigi complicate și conduse cu meșteșug, putere de a propaga emoție, limbaj bogat, vers capabil să exprime curgător atât crudități licențioase cât și nuanțe inefabile, alternare de situații comice cu situații serioase. Dar trecând dincolo de această aparență vom constata că lucrările se schimbă. Beaumont și Fletcher știu să producă efecte puternice, nu însă și stări de

spirit durabile. Strălucirea lor stă pe baze șubrede. Umanitatea pe care o reprezintă stăruie la suprafață; îi simțim doar vag rădăcinile. Pasiunile zăgrăvite sunt mai mult fantomatice decât reale; vin din afară, nu din intimitatea unor conștiințe. Personajele le adăpostesc, fără însă a le și integra. Caracterele se opresc la jumătatea drumului; personifică, instincte, dorințe, aspirații mai mult sau mai puțin lăuntrice, dar într-un fel făcute să marcheze doar episoade, nu să cristalizeze personalități propriu-zise. Fondul moral pare adesea labil, incert, se pierde în ceață, se consumă în exagerări tulburi, lăsând impresia că autorii nu i-au sesizat îndeajuns necesitatea. Suntem deci departe de suflul, adâncimea și umanitatea lui Shakespeare. S-a spus că în lumina de soare a maestrului, personajele lui Beaumont și Fletcher ar fi o simplă defilare de apariții carnavalești. Aprecierea este aspră, nemeritată, există însă în ea și o parte de adevăr.

Formele licențioase de limbaj abundă. Întâlnim în ele expresii crude, de un naturalism aproape inconvenabil, cu ironii mediocre și aluzii triviale, câteodată spuse spontan, adesea cu premeditare. Oricum, calitatea artistică suferă. Autorii pot avea o scuză doar în aceea că mentalitatea vremii primea aceste procedee și chiar se bucura de ele fără a le socoti indecente.

Din această colaborare au reieșit comedii, tragicomedii și tragedii.

Menționăm mai întâi *The Knight of the Burning Pestle* (Cavalerul pisălogului înfocat), comedie burlescă de care în cursul său de literatură dramatică A. W. Schlegel se arată încântat. E plină de parodieri și intenții satirice la adresa locuitorilor din City, în parte pentru prezumțiile și exaltările lor artificiale alimentate prin lectura de poeme și romane cavaleerești, în parte pentru vanitatea lor de a se vedea glorificați pe scenele de teatru de către autori dispuși spre asemenea convenționalități. Ironia țintea spre opere străine – *Palmeirim de Anglia* de portughezul Francisco de Moraes, *Amadis de Gaula* de Rodriguez de Montalvo – dar și împotriva unor scrieri naționale, în frunte cu *Faery Queene* (Regina zânelor), poemul prin care în șaptezeci și două de cânturi Edmund Spenser înfățișa alegoric virtuțile morale ale cavalerului desăvârșit.

Ca în vodevilurile ori în revistele moderne, piesa era jucată și pe scenă, și în sală. În prolog, un băcan și soția lui se tem ca piesa anunțată pe afiș, *Negustorul din Londra*, să nu ia în râs negustorimea. Cer ca Ralph, ucenicul lor, să primească primul rol într-o piesă care să aducă pe scenă glorificarea corporației. Este cavalerul desemnat prin titlul comediei. Reprezentația se va petrece potrivit acestor indicații. Băcanul și soția lui interpelează neconținut pe actori și spectatori. Glumesc, râd, devin serioși, se indignează ori se entuziasmează, fac tot felul de reflecții și comentarii, în aparență cu un aer naiv și simplu, în fond cu ascuțituri și semnificații satirice. Dialogurile decurg într-un ritm susținut, agreabil, cu gesturi pantomimice făcute să susțină nota burlescă, cu alternări de versuri și proză, cu momente de comic savuros, cu mișcări ca de prestidigitatie. Totul e mai mult un joc amuzant, dezvoltând o satiră doar de suprafață, întrucât în Anglia această frenezie cavaleerească era o simplă modă, nu o trăsătură de mentalitate ca donchișotismul în Spania.

În alte piese, autorii ne poartă pe latitudini îndepărtate, aproape imaginare. În cadru de curte, pe cât de fastidios pe atât de superficial, sunt puse să se desfășoare intrigi complicate, pasiuni și vicii, conflicte reieșite dintr-un sentiment convențional al onoarei, situații încărcate de bizarerii și contradicții, multe absurde ca adevăr psihologic, dar intense și comunicative ca viață scenică. Autorii au preferință pentru situațiile tari, zguduitoare. Aparțin și ei unei școli curențe care credea că pentru a se produce emoție dramatică e nevoie ca scena să fie însângărată cu fapte spectaculoase, cutremurătoare.

Philaster și *A King and No King* (Rege și nu rege) sunt tragicomедii cu reminiscențe din Shakespeare și cu motive de tipul celor din dramele spaniole. În centrul lor se află tema iubirii și tema onoarei, amândouă tratate cu patos, cu poezie, cu vibrație emotivă. Și una și cealaltă combină trăsături, situații, scene și personaje din dramele lui Shakespeare, cu nădejdea ca în simbioza acestora să apară frumuseți noi și rafinamente inedite. *Philaster*, de exemplu, reunește în el caracteristici ale lui Hamlet și Othello; *Euphasia*, care pentru a veni în preajma iubitului ei se travestește în bărbat sub numele de Bellario, seamănă cu Viola din *A doua sprezece noapte* ș.a.m.d. Ca efect scenic, procedeul este bun; ca autenticitate psihologică lăsa de dorit. Exterior, *Euphasia* are gesturi, inițiative și curajuri ca ale Violei; rămâne însă departe de adâncimea acesteia de simțire și de înțelesurile de mare rezonanță umană pe care eroina lui Shakespeare le atribuia iubirii.

Principală operă reieșită din această colaborare este *The Maid's Tragedy* (Tragedia Fecioarei). Subiectul este inventat de autori, având însă în vedere situații și moravuri din Anglia în vremea Stuartilor.

Acțiunea se petrece în Rhodos. Cavalerul Amintor a primit din partea regelui ordinul de a lua în căsătorie pe Evadne, sora devotaților Melantius și Diphilus. În consecință a fost silit să rupă logodna cu Aspatia, brava și virtuoasa fiică a ciudatului Calianax. În noaptea nunții, Amintor află din gura Evadnei că este de multă vreme amanta regelui; căsătoria lor deci va rămâne doar de convenție. Din datorie față de rege, Amintor acceptă situația. Melantius, care sub amenințare a smuls din gura surorii sale teribila mărturisire, îi cere ca în numele onoarei să se răzbune. Din această clipă, acțiunea va înota în sânge. Evadne, cu o cruzime pe care nu i-am fi bănuțit-o, îl ucide pe rege. Se reîntoarce spre Amintor, de astă dată implorându-i iubirea. Respinsă cu mândrie de acesta, se înjunghie. Aspatia, căreia viața nu-i mai spunea nimic, se deghizează în bărbat și îl provoacă pe Amintor la duel; acesta, neștiind cu cine luptă, o rănește de moarte. Peste puțin, în brațele lui, își va da ultima suflare. Amintor care nu încetase o clipă de a o iubi, înțelegând să-i împărtășească soarta, își pune și el capăt zilelor.

Prin perdeaua fabulei transpare și un înțeles politic. Ni se înfățișează o societate tributară unor concepții străine, împrumutate, dispusă astfel să transforme fidelitatea cavalească și sentimentul onoarei în simple convenții de curte sau superstiții aristocratice. Explicabil deci ca în cuprinsul ei monarhul să devină tiranic, socotindu-se infailibil.

Piesa, privită de aproape, are puncte criticabile. Personajele devin adesea neverosimile. Aspatia își caută moartea în provocări și îndrăzneli energice care contrastează puternic cu melancolia ei de până atunci. Amintor e viteaz, loial, capabil de sentimente adevărate. Înțelegem că legea cavaleriească îi cerea să se supună ordinului regal; ne-am fi așteptat totuși ca protestul lui intim să fie mai zburciuit, ca indignarea lui surdă să se producă mai patetic. Evadne, și ea, ne surprinde prin convertiri intempestive și acțiuni nepregătite. Nu știm, anume, în ce condiții s-a născut și s-a dezvoltat legătura ei cu regele, pentru ca la sfârșit să-i admitem și să ne putem explica explozia de ură și de cruzime împotriva acestuia.

Dar toate aceste puncte obscure sunt compensate prin grandoare, prin susținere sesizantă, printr-o impresionantă știință a efectelor. Dacă privim lucrurile cu optica lectorului atent și pătrunzător, desigur că atâtea inadvertențe psihologice și atâtea neadâncire a caracterelor ar putea să devină supărătoare; dacă însă ne situăm în punctul de vedere al spectatorului, și mai ales al spectatorului de teatru în atmosfera elisabetană, vom înțelege că piesa avea în ea virtuți capabile să pună stăpânire pe cugetul acestuia până la emoție și sublim.

5. Thomas Heywood

Thomas Heywood (1575?–1641) contează printre cei mai prolifici autori elisabetani. Principalul lucru pe care îl cunoaștem despre el este că a ținut condeiul de dramaturg în mână timp de aproape o jumătate de veac. A servit în teatru din vocație, după ce mai întâi făcuse studii la Cambridge și deprinsese prin educație aleasă o bună știință a vieții de lume. Multă vreme a fost și actor, jucând deopotrivă în piese ale lui și ale altora. Aflăm dintr-o mărturisire proprie că ar fi scris două sute de piese, de factură diferită: tragedii, drame și comedii. Ca prolificitate seamănă cu autorii spanioli. Multe din operele lui s-au pierdut, în întregime ni s-au mai păstrat doar douăzeci și patru, între care unele neinteresante. Facilitatea i-a dăunat, din cauza ei, într-o bună parte a creației sale, poetul s-a lăsat pradă unui spirit de improvizație, cu un fel de ignorare vinovată a înzestrărilor, aptitudinilor și posibilităților lui artistice.

În alegerea subiectelor procedează cu un spirit mai realist, în orice caz mai puțin romanțios decât mulți din contemporanii săi. Înfățișează fapte din istoria Angliei, într-un chip capabil să mulțumească patriotismul marelui public și să-i întrețină sentimentele protestante. Se oprește cu interes asupra păturii de mijloc, care în Anglia vremii începea să capete însemnătate. Are în vedere mai cu seamă corporațiile meșteșugărești nu în spirit apologetic, cum poate s-ar părea, ci într-unul de considerare afectuoasă pentru virtuțile și formele lor vrednice de viață. Ia atitudine împotriva unor moravuri – crime, adultere, minciuni convenționale, intrigi îmbrăcate în maniere aristocratice, goană după voluptăți ilicite – alegând și întărind pentru pledoaria sa genul dramei domestice. Va dezvolta în aceasta un eclectism

moral apropiat de viață și de simțirea comună, cu registre cuprinzând în ele atât severitățile legii cât și îndurări sufletești și morale ținând de natura umană.

Ceea ce domină în această vastă operă este un omagiu cald, stăruitor, pentru City. Oamenii lordului-primar, adică orășenii, obțin victorii hotărâtoare asupra asediatorilor (*King Edward the Fourth* – Regele Eduard al IV-lea); se celebrează înălțarea Bursei comerciale la Londra din inițiativa lui sir Thomas Gresham, celebrul financiar și teoretician englez; sunt evocate aventuri pe mare și este descrisă viața portului Plymouth în vremea unei expediții coloniale (*The fair Maid of the West* – Frumoasa fată din Vest); fiii contelui de Bouillon, un nobil pe care împrejurările l-au deposedat de avere și de blazon, vin la Londra în căutarea unei noi formule de viață și intră aici în corporații meșteșugărești; prin muncă demnă și folositoare vor ajunge să se identifice moralmente cu spiritul acestora, se înrolează apoi într-o expediție cruciată și sub zidurile Ierusalimului luptă acoperindu-se de glorie, toate acestea în numele și spre cinstea corporațiilor cărora acum le aparțin cu trup și suflet (*The Four Prentices of London* – Cei patru ucenici din Londra); ș.a.m.d.

Dar capodopera lui Heywood, de fapt singura care a rezistat în întregime la examenele timpului, este *A Woman killed with Kindness* (O femeie ucisă cu bunătate).

Acțiunea începe într-un cămin fericit în care totul respira liniștea, bună-cuviință, virtute domestică. Într-o zi la poarta acestui cămin va bate un străin; este Wendolf, gentleman sărăcit descumpănit de împrejurări și de unele adversități ale vieții. Meșterul Frankford, stăpânul căminului, îi deschide brațele cu prietenie și ospitalitate. Curând, străinul se va simți aici ca în propria lui casă. Încrederea pe care i-o acordă gazdele e sinceră și deplină. Wendolf e prins într-o pasiune crescândă pentru soția lui Frankford, prietenul și protectorul său. Ar vrea să lupte cu sine, dar năvala sentimentului e mai puternică. În fața acesteia, scrupulele lui amuțesc. În primul moment, ascultându-i destăinuirea, femeia se cutremură. Nu va trece însă multă vreme și vârtejul o va cuprinde și pe ea, deopotrivă. Un servitor, din devotament pentru stăpân, îl avertizează despre ceea ce a început să se petreacă. Frankford, răvășit sufletește, tulburat până în adâncimea simțirii sale, resimte în mod obsedant nevoia unei probe. Cei doi îndrăgostiți, sesizându-i îngândurarea, ocolesc cu abilitate tot ce i-ar putea aduce confirmarea așteptată. Pretextând treburi urgente, Frankford simulează o plecare. Întorcându-se inopinat, are în față dovada de care se temea. Nu lovește însă în nici unul din vinovați. Le consideră totuși două suflete bune, care nu trebuie trimise în infern. Dar socotește că este de datoria lui să execute justiția conjugală cu demnitate, fără cruțare. Rămâne inflexibil la implorările femeii. Wendolf este alungat din casă cu dispreț. Iar soției sale îi va destina o locuință la țară unde nu-i va lipsi nimic, nici bani, nici servitori, afară de dreptul de a-și mai vedea copiii și de a mai însemna ceva în vechiul ei cămin.

Wendolf, deznădăjduit și totodată cu mintea ca și rătăcită, încearcă să-i vorbească. Dar acum el nu-i mai pare altceva decât un monstru, un purtător de

blesteme. Îl respinge cu oroare. Vinovatul înțelege că nu i-a mai rămas altceva de făcut decât să i se piardă urma în lume.

Singură în locuința ce i-a fost destinată, femeia lui Frankford se va stinge treptat-treptat, într-o lungă și dureroasă ispășire, măcinată până în substanța ei intimă de povara faptei sale. Dorește cu disperare ca în clipa supremă să-și mai vadă o dată soțul. Acesta, care în fondul său sufletească era un om bun, consimte. Îi dă iertarea așteptată și consfințește faptul cu un ultim și emoționant sărut.

Piesa în totalitatea ei este simplă dar puternică. Asistăm la episoade tari purtând în ele semne implacabile de răzbunare și de rigorism moral, străbătute totodată și de unde emotive, de căldură și sensibilitate umană. Wendolf își dă seama în ce măsură pasiunea lui nestăpânită îl împinge într-o prăpastie morală. Remușcările femeii au în ele adevăr, putere și durere copleșitoare. Frankford este justiționar din datorie, din respect pentru persoana proprie, e păzitorul unor table de valori și reguli de viață comună; știe însă să și ierte. Gestul lui de la urmă are măreție tragică; prin el, femeia redevine soție și mamă, își recapătă moralmente condiția umană, resimte înțelesul și funcțiunea purificatoare a suferinței.

Într-o perioadă cu excese, unele rezultând din frenezii renaștentiste, altele din rigidități puritane, Thomas Heywood știe să păstreze echilibru și măsură. Din toate privințele, creația lui dramatică reprezintă o cucerire.

6. Thomas Dekker

Ca fel de viață, Thomas Dekker (1570–1632) se alătură poeziei boemi. Provenea din mediile sărace ale Londrei, căroră le-a rămas întotdeauna atașat sufletește. Avea doar instrucția pe care putuse să și-o facă singur. Pentru diferite expediente – poate datorii neplătite – în câteva rânduri a fost și înțemnițat. Ben Jonson, care l-a avut colaborator în teatrul lordului-amiral, are pentru el judecăți usturătoare; consideră că scrisul său nu putea să treacă dincolo de simple compilații, aceasta din cauza firii lui dezordonate și a lipsei de cultură. De altminteri, în așa-numitul „război al teatrelor“, episod polemic care în mișcarea de idei a epocii și-a avut partea lui de însemnătate, este unul din „poetaștrii“ ironizați de Ben Jonson și unul din coautorii replicii date acestuia prin pamfletul *Satiromastix*.

Poetul resimte influențe diferite. Nu se conduce după o concepție anumită; procedează mai mult prin înclinație temperamentală și sub indicații imediate reieșite din viața de teatru. Deslușim însă și trăsături mai constante. Trece cu voință peste reguli. Se apleacă spre observarea vieții, într-un spirit de realism potolit, familiar; păstrează totodată și o sensibilitate romanească, uneori incluzând-o cu măsură și adevăr în zugrăvirile sale de oameni și moravuri, alteori însă lăsând-o să se manifeste lăaturalnic și aproape incoerent. Resimte viața cu bucurie, cu farmec, cu încântări artistice. Are proștepime și tandrețe, chiar când înfățișează scene din viața cartierelor sărace și mediocre ale Londrei. Ideile sale au mersul ușor, aerian, mai aproape parcă de melodia de romanță decât de stringența rațională. Personajelor feminine

le împrumută grație, blândețe, virtuți delicate, afecțiune discretă și armonioasă. În ce privește lumea de cartier – căreia Dekker nu se gândește să-i ascundă nici viciile și nici o anume vulgaritate provenită din sărăcie și neinstrucție – aceasta este pusă într-o lumină capabilă să trezească în noi simpatie și înțelegere. Nimic deci din renașcentismul violent al lui Marlowe sau din cel savant al lui Ben Jonson; arta lui Dekker se apropie de aceea a lui Robert Greene, socotit drept dramaturgul cel mai puțin tributar exceselor de un fel sau altul ale Renașterii.

Principala afinitate a scriitorilor se îndreaptă spre populația de mijloc a Londrei. Teatrul său se inspiră prin excelență din viața burgheziei, căreia nu i se măgulește vanitatea, nici nu i se idealizează imaginea, dar căreia i se recunosc calități sufletești și morale, subliniindu-i-se totodată și autoritatea socială.

The Shoemaker's Holiday (Paznicul ciubotarului) – piesa are și un subtitlu: *A Pleasant Comedy of the Gentle Craft* (O amuzantă comedie despre nobila breaslă) – este în privința aratăată cu deschidere caracteristică. Aparența e glumeață; fondul însă e serios. Într-o formă agreabilă, încărcată de optimism și bună dispoziție, piesa transpune pe scenă nuvela *The Gentle Craft* de Thomas Deloney, scriitor-artizan din secolul al XVI-lea. În centrul acțiunii se află meșterul Simon Eyre, om de treabă, vestit pentru înțelepciunea lui practică și spiritul său constructiv. Inițial, acesta a fost un simplu ucenic-cizmar; prin vrednicie și capacitate, mergând din treaptă în treaptă, a devenit sub regele Henric al VI-lea primar al Londrei. De numele lui se leagă înființarea vestitului târg de pielărie Leadenhall precum și instituirea serbării *Cordwainers*, purtând în ea un sentiment de breaslă și un înțeles de solidaritate morală între meșter și ajutoarele sale. Ni se înfățișează aspecte și modul de viață ale corporațiilor din City. Ne dăm seama în ce fel acestea își constituiau și ele un blazon întemeiat pe autoritate morală, pe virtuți profesionale, pe o conștiință socială în plină dezvoltare.

Old Fortunatus (Bătrânul Fortunatus) este o piesă putând să pară desuetă prin aceea că reactualiza imagini și procedee din vechile moralități dramatice. Ne explicăm faptul prin afinitățile poetului cu spiritul popular medieval. Subiectul provenea dintr-o cunoscută legendă germană. Fortunatus preferă ca în loc de sănătate, înțelepciune și frumusețe să primească din partea Fortunei o pungă ineputabilă de aur. Va urma de aici un lanț întreg de nefericiri, pentru el ca și pentru fiii săi.

Piesa cuprinde momente poetice adevărate, clădite pe observații psihologice atente și pătrunzătoare; numără însă și tot atâtea situații discutabile, prinse într-o rețea de artificii și convenționalități. Figura lui Fortunatus la începutul piesei e veridică și umană: un bătrân împovărat și descumpănit de lipsurile și de greutatea vieții, neștiind dacă trebuie să mai aștepte sau nu ceva de la viață, destul de dispus să se împace cu situația lui mizerabilă în momentul când Fortuna avea să i se înfățișeze cu propunerea ei neașteptată și seducătoare. În schimb, apariția acesteia e fastidioasă și declamatorie. Fortuna își proclamă cu emfază puterea. Arată cu gesturi largi, spectaculare, cum în cortegiul ei se află calici și cerșetori cărora le-a pus pe cap

coroana, alături de regi adevărați pe care i-a adus în stare de sclavie. Când bătrânul va cere cu încăpățănare să i se dea punga, Fortuna, părăsindu-și dintr-o dată tot umorul, își dă pe față indignarea și izbucnește în avertismente necruțătoare. Din această clipă, adevărul psihologic va merge în scădere; tezismul și convenția de moralitate îi iau locul.

Cea mai cunoscută din piesele lui Dekker este *The Honest Whore* (Curtezana onestă). Se crede că ar fi fost scrisă în colaborare; faptul însă nu este sigur. Oricum, pecetea autorului iese bine în lumină, o simțim mai cu seamă în trecerea gradată de la o stare emoțională simplă la un sentiment puternic de compasiune umană.

Între tinerii care o înconjoară cu omagiile și asiduitățile lor, curtezana Bellafront remarcă pe cel mai tăcut și retras. Acesta e Hippolito, un tânăr serios și capabil care nu are nimic comun cu frivolitatea și cinismul celorlalți. Trăiește sub apăsarea știrii că iubita lui ar fi murit; prietenii l-au atras în cercul lor vesel pentru a-i procura unele clipe de uitare.

Bellafront încearcă pentru el un sentiment stăruitor. Dar tânărul o respinge cu neîncredere și chiar cu brutalitate, azvârlindu-i în față jocul prefăcut și viața ei imorală. Adusă în această situație, Bellafront înțelege că va trebui să se transforme. Își concediază amănții, renunțând cu hotărâre la viața ei frivolă și mondenă. Constrânsă de ducele Milanului, acceptă căsătoria cu Matheo, primul ei seducător. Acesta este un veșnic nesățios; un jucător de cărți lipsit de scrupule, gata de orice expediente. În lipsă de altă sursă pentru a-și procura bani, se gândește să-și vândă soția prostituând-o. Dar convertirea acesteia e profundă; refuză chiar și promisiunile lui Hippolito care acum ar fi dispus să-i sacrifice totul.

Apare în acțiune și tatăl ei, respectabilul Friscobaldo, un gentleman sever în aparență, cu criterii inflexibile, dar în fond sensibil și uman. Câtă vreme fiica lui își avusese viața ei libertină, o considerase ca și moartă. Acum însă, dată fiind regenerarea ei morală, înțelege să-i vină în ajutor. Se introduce în casa ei travestit ca servitor, pentru ca prin manevrări înțelepte, duse la capăt cu discreție și cu tot atâta autoritate, să izbutească a-l vindeca sufletește pe Matheo, a-l readuce pe o cale dreaptă a vieții și a-l lega de căminul lui cu alte sentimente decât cele pe care le practicase până atunci.

Piesa are în ea linie, susținere, adevăr psihologic și demnitate morală. Tema ne amintește de figura Grisildei din *Povestirile din Canterbury* și anunță oarecum pe Margareta din *Dama cu camelii*. Ne impune cu atât mai mult, cu cât conflictul dintre onoare și iubire nu este redat cu asprime rigoristă, prin declarații de principii și tirade răsunătoare, ci este implicat în zbuciumul unor trăiri sufletești adevărate, cu înaintări și retrageri, cu suferințe și bucurii, cu coborâri și înălțări în lumină.

7. Thomas Middleton. Colaborarea cu William Rowley

Thomas Middleton (1570?–1627) a început să compună pentru teatru în 1590, ca om format și instruit. Ne-au rămas de la el douăzeci și șase de piese, unele

scrise de el singur, altele în colaborare cu Ben Jonson, Dekker, Fletcher, Massinger și Rowley. În 1620 i s-a încredințat postul de „City Chronologer” (istoriograf și poet al orașului Londra), pe care înaintea lui îl deținuse Ben Jonson. Asupra calității lui ca scriitor părerile sunt împărțite. În marea pleiadă dramatică din timpul reginei Elisabeta și a regelui Iacob I se atribuie un loc doar secundar; se recunoaște totuși că a fost un scriitor laborios, cu posibilități multiple urcând de la comedia bufă până la drama realistă.

Stăruie asupra vieții de oraș, în speță a celei londoneze, cu priviri critice și porniri de sarcasm de felul celor întâlnite în comediile lui Ben Jonson. Nu pledează propriu-zis pentru vreo cauză sau alta. Și satira lui adesea pare fără o țință anumită. Dacă scoate în evidență cusururi și vicii, e mai mult ca să se amuze pe seama lor decât ca să le îndrepte. Zugrăvește largi tablouri cu aspecte din viața Londrei cărora nu le lipsește nici expresia și nici vivacitatea, dar care atât sub raport artistic cât și sub raport moral pot să devină incomode prin abundența lor de imagini licențioase, prin preferințele lor obscene și deopotrivă prin nota lor cinică.

Vodevilurile scrise între anii 1604 și 1612, în afară de faptul că sunt vioaie și abile se remarcă printr-o justă observare și pătrundere a vieții londoneze. Tânărul Easy nu este inconștient; însă o dată prins de vârtejul metropolei alunecă repede în pasiunea jocurilor de noroc, devine pradă ușoară a zarafului Quomodo, își amanează proprietățile, își pierde stăpânirea de sine (*Michaelmas Terme*). Un nepot risipitor știe să stoarcă bani de la unchiul său zgârcit (*A Trick to catch the Old-One* – Capcană pentru un bătrân). Un alt nepot la fel de abil dejoacă planurile bunicului care după moarte îi va lăsa o avere imensă, dar care în timpul vieții ar vrea să nu-i dea nici un ban (*A Mad World, my Masters* – O lume nebună, domnii mei!). Asistăm la o defilare de escroci, înfățișată cu pitoresc și cruzime: un zaraf, un intermediar de afaceri amoroase, un trișor, un hoț de buzunare, un profitor pe seama galanteriilor feminine (*Your Five Gallants* – Cei cinci amanți ai dumneavoastră). În *A Chaste Maid of Cheapside* (O fecioară castă din Cheapside), una din cele mai populare comedii ale autorului, spectatorii petrec pe seama unui cuplu steril, a unui deosebit de fecund și a unui menaj în trei.

Dintre colaborările lui Middleton, mai fructuoasă a fost cea cu William Rowley (1585?–1642?). Știm că a fost actor; a jucat în Queen Anne's Company. Principala realizare reieșită din colaborarea cu Middleton este piesa *The Changeling* (Stârpitura). Avem de-a face cu o intrigă complicată de tip romanesc în care putem distinge fără greutate două influențe ce se conjugă: a lui Shakespeare și a lui Webster.

Tânăra Beatrice-Joanna nu poate lua în căsătorie pe seniorul Alsemero, bărbatul pe care îl iubește, pentru că tatăl său, guvernatorul din Alicant, i-a destinat ca soț pe cavalerul Alonzo de Piracquo. Implorările Beatricei rămân zadarnice; tatăl le consideră ori copilării, ori simple capricii. Alsemero se gândește să-și răpună rivalul în duel. Dar Beatrice se teme ca soarta duelului să nu fie alta decât cea scontată. De aceea se va adresa cavalerului De Flores cerându-i complicitatea.

Acesta de mai multă vreme o iubea într-o formă obsedantă, cu un sentiment fanatic. E un nobil sărac care însă își poartă sărăcia cu un fel de mândrie orgolioasă, ostentativă. E urât, respingător, i se pot citi pe figură, adânc întipărite, trăsăturile viciului. Inspiră teamă, trezește însă și interes prin voința lui neînduplecată și mai ales, prin ceea ce simțim că putea să poarte în el ca voință de crimă ori ca virtute ascunsă. Beatrice întotdeauna l-a îndepărtat cu dezgust. Dar De Flores nu este omul care să dea îndărăt, chiar când este întâmpinat cu sarcasm și injurii. De astă dată Beatrice se gândește să-l folosească drept instrument pentru un plan ascuns. Îi promite castitatea, dacă îl va ucide pe Alonzo. Crima va fi înfăptuită. Beatrice acum ar vrea să-și ia promisiunea îndărăt, oferă în schimbul ei bani. De Flores însă ține la un singur preț: posesiunea. E stăpân pe situație, crima comună îi dă puterea să pretindă și să ordone. Beatrice se supune. Dar din clipa aceea va începe să se configureze în cugetul ei și un alt sentiment. Inflexibilitatea lui De Flores, ca și inițiativele lui hotărâte, neșovăielnice, îi dau față de acesta o pornire de admirație; sub acțiunea ei, vechea repulsie va înceta. Alsemero descoperă asasinatul și noua legătură amoroasă. Cei doi complici sunt întemnițați; dar înainte de a compărea în fața justiției, pumnalul lui De Flores va îndeplini pentru amândoi o altă justiție, sumară și fulgerătoare.

Din nefericire, în această acțiune severă apar și momente de intrigă minoră, conduse într-un spirit de comic banal și impietant. Fără acestea piesa ar fi putut să ia loc lângă marile drame shakespeariene. Într-adevăr, nu încălzește, nu propagă emoție, nu ne câștigă prin ceva care să rămână de neuitat imprimând urmări durabile în cugetele noastre; însă cel puțin în parte acestea sunt compensate prin forță, grandoare și susținere interioară. Personajelor, deși manifestările lor le fac sinistre, nu le lipsește orice simț al valorilor. Beatrice e vinovată și prin felul cum a împins la crimă, și prin felul cum se înrobește amantului ei. Dar dacă privim lucrurile mai complex, fie prin prisma disperării pe care i-o dădea un sentiment de singurătate, fie prin aceea a unei pasiuni născute în condiții neașteptate, înțelegem că fapta ei nu merită numai reprobări totale, ci și o anume compasiune umană.

La sfârșit, ideea de justiție va intra în drepturile sale. Menționăm – ca un merit al piesei – că acest epilog nu se va produce în mod rece, abstract, ca o proclamare suverană de principii, ci se va configura organic, în situații și desfășurări purtând în ele toată realitatea vieții.

8. John Webster

Prin John Webster (1580–1625) asistăm la încă o revenire, cea mai spectaculoasă din toate, a teatrului reieșit din școala lui Marlowe și a lui Kyd. Despre viața lui se cunosc doar puține date. Poetul a colaborat cu mai mulți din contemporanii săi: Dekker, Marston, Middleton, Rowley și Heywood.

Este în genere un poet tragic. Piesele lui au caracter zguduitor, se numără printre cele mai sângeroase din tot repertoriul renascentist englez. Merge pe alt

drum decât cel croit de Shakespeare în tratarea materiei tragice. S-ar spune că înregistrăm o reîntoarcere la spiritul din *Tragedia spaniolă* și *Evreul din Malta*. De fapt, aceasta e marea linie elisabetană; atât Shakespeare cât și Ben Jonson apăruseră față de ea ca excepții. Autorul nu ține să-și câștige spectatorii cu teme care prin adevărul lor uman să incite la reflecție și dezbateri intime. Ce vrea, e să-i țină în stare de tensiune, prin succesiuni de fapte neașteptate și cutremurătoare. Dezvoltă acțiuni bogate, adunând în ele surpriză după surpriză, cruzime după cruzime, catastrofă după catastrofă.

Numele poetului va fi purtat în posteritate de două capodopere scrise între anii 1611 și 1614: *The White Devil* (Diavolul alb) și *The Duchess of Malfy* (Ducesa de Amalfi). Ambele au în centrul lor tema răzbunării, curentă în atmosfera vremii, mai ales de la *Hamlet* încoace. Acțiunea din cele două piese se petrece în Italia. Nu e întâmplător că atâtși autori contemporani, în frunte cu Shakespeare, Marlowe și Fletcher, își aleseseră pentru multe din piesele lor același cadru. Exista impresia că pentru anumite situații dramatice – revărsări impetuoase de patimi, viclenii dublate de înțelepciune, crime pasionale, intrigi nesfârșite – mediul renașcentist italian era cu deosebire potrivit; situate în cadrul lui, aceste fapte puteau să capete expresie și relief, având și putere artistică.

În *Diavolul alb*, poetul s-a inspirat dintr-un fapt petrecut în realitate. Povestea Vittoriei Accorombona încheiată cu moartea ei tragică tulburase opinia publică italiană, devenind temă curentă de comentarii și transpuneri romanțioase. Adăugăm la acestea și o preferință a vremii pentru acțiuni melodramatice, având ca personaje principale curtezane celebre.

Vittoria este soția unui nobil sărac. I se spune „diavolul alb” ca urmare a moravurilor ei de curtezană. Fratele ei Flamineo, adevărată încarnare a viciului, o vinde pentru bani stăpânului său Branchiano, ducele de Padova. Vittoria îi dă acestuia a înțelege că în calea unirii lor stau două persoane care ar trebui să dispară: Camillo, soțul ei, și Isabela, soția lui. Au loc amândouă omorurile fără întârziere. Bănuielile cad în întregime asupra Vittoriei. Un tribunal în care intraseră ca judecători Francisco de Medicis, ducele Florenței, și cardinalul Monticelso o condamnă la reclusiune pe viață într-o casă de pocăință. Curând Branchiano îi va mijloci să evadeze de aici. Trec împreună frontiera și se căsătoresc. Dar ducele de Florența care trebuia să răzbune moartea sorei sale Isabella îi urmărește neîncetat. Vor cădea amândoi, nu însă înainte de a fi încercat să se salveze prin tot ce geniul, pasiunea, curajul și nebulia lor putuseră să inventeze.

Pe canavaua acestei acțiuni, poetul brodează o imensă rețea de fapte intense, emoționante. Adusă înaintea tribunalului, Vittoria nu-și pierde nici o clipă cumpătul. Înfruntă cu superbă mândrie acuzațiile și injuriile ce i se pun în seamă. Restituie judecătorilor propriile lor argumente transformându-se din acuzată în acuzatoare. Sfidează probele produse împotriva ei stăruind cu liniște cinică să le demonstreze netemeinicia. Și în momentul morții va desfășura o energie asemănătoare. Deși totul părea pierdut nu încetează să se apere, să

protesteze, să implore. Își dezvelește sânul, nădăjduind până în ultima clipă ca frumusețea și tinerețea ei să înduplece pe călăi.

Brachiano e pus să sucombe în chinuri groaznice, otrăvit de o substanță cu care îi fusese unsă viziera coifului. Durerile îi dau accese de nebunie. Pe Vittoria o strivește sub insulte, strigându-i cu disperare că firea ei adulterină poartă toată vina nefericirilor sale. Împotriva preotului venit să-i administreze împărtășania, sub care se ascundea de fapt unul din conspiratori, izbucnește cu furie și sarcasm. Conte Lodovico și Gasparo, inamicii săi, au venit la căpătâiul lui deghizați în călugări capucini. Îl chinuiesc vorbindu-i apocaliptic ca sub porunca justiției divine, amintindu-i de crimele făptuite, somându-l amenințător și anunțându-i damnația perpetuă ce îl așteaptă.

Paralel cu această mulțime de episoade, decurgând din desfășurarea acțiunii propriu-zise, spectacolul se amplifică și prin cadrul solemn și somptuos adus pe scenă. Defilează prin fața noastră duci, cardinali, șambelani, cavaleri, femei frumoase, servitori îmbrăcați în livrele strălucitoare, gărzi înarmate. Vedem cum pe tăvi de aur și de argint servitori duc mâncărurile pregătite special pentru cardinalii reuniți în conclav, asistăm la procedura de investire a papei și la apariția acestuia pe scenă în veșminte de mare ceremonial.

Cealaltă tragedie, *Ducesa de Amalfi*, de proporții și cu intensități asemănătoare, își ia subiectul dintr-o nuvelă a lui Bandello în care se împletesc două teme: răzbunarea și virtutea persecutată.

Ducesa de Amalfi s-a căsătorit în taină cu intendentul ei Antonio, fără a-și anunța frații, unul conte de Calabria, celălalt cardinal. E o faptă pentru care cei doi frați înțeleg s-o pedepsească. Întemnițată, femeia refuză hrana, își vrea moartea, și aceasta e singura cale care i-ar sta la îndemână. Temnicerul o avertizează că hotărârea ei nu ar fi un gest creștinesc, victima îi răspunde însă cu liniște și hotărâre: „Biserica ordonă postul; voi posti deci până la moarte“. Dar cruzimea fraților e departe de a se opri. Nu se vor da în lături de la nimic pentru ca nefericita captivă să-și piardă judecata și stăpânirea de sine. Sub pretextul perfid că ar dori-o mai bine dispusă îi aduc drept tovarăși veseli de temniță câțiva pensionari ai unui ospiciu de nebuni: un croitor englez, care tot căutând mode noi și-a zdruncinat mintea, un șambelan, pe care studierea diferitelor forme de saluturi și reverențe protocolare l-a făcut maniac, un autor de proiecte fantastice (anume: incendierea lumii cu ajutorul unor lentile colosale) și un heraldist convins că poate fabrica nobili împodobindu-și clienții cu diferite insigne grotești. Ducesa îndură totul cu stoicism, fără ca nervii și puterea ei de răbdare să cedeze. Cuirasa ei morală e puternică; nimic din ceea ce i s-ar putea întâmpla nu o sperie. Frații tirani, îndârjiți de această rezistență a victimei, își sporesc cruzimile. I se anunță că toți copiii ei ar fi pierit. I se înscenează până în detalii și propria ei înmormântare. Cu aceeași putere interioară, femeia continuă să se adreseze slujitorilor puși s-o chinuiască: „Dispuneți de suflarea mea cum veți crede de cuviință. Strângeți frânghia cât mai tare; eforturile voastre îmi deschid cerul. Spuneți fraților mei, după ce mă veți fi așezat în sicriu, că pot să

cineze în pace!“ În genunchi, rugându-se cu reculegere, își așteaptă sfârșitul. O dată cu ea îi sunt uciși și cei patru copii.

Episoadele nu se încheie aici; până la sfârșitul piesei, scena va mai fi de câteva ori însângerată.

Tulburat de cele petrecute, ducele de Calabria înnebunește. Fratele său, cardinalul, îl ține sub observație pentru ca în starea lui de agitație să nu dezvăluie crima și complicitatea. Totuși, într-un moment de slăbiciune, destăinuie metresei sale cele petrecute. Revenindu-și imediat, își dă seama că a comis o imprudență. Cere Giuliei să jure apăsându-și buzele pe coperta unei Evanghelii că va păstra secretul. Dar această copertă purta pe ea un strat subtil de otravă. Îndată după atingerea cu buzele, femeia va sucomba. Bosola, șeful slujitorilor înarmați, omul de încredere și călăul plătit de cei doi complici, a urmărit toată scena din dosul unei perdele unde îl ascunsese Giulia, care era și amanta lui. Se încinge o luptă aprigă între el și cardinal. Acesta din urmă cade răpus. Dar și victoria lui Bosola va dura numai o clipă. Apare neașteptat, în vârful picioarelor, ducele de Calabria, nebunul. Bosola, lovit de spada acestuia, se prăbușește. Într-o scenă precedentă, Bosola ucisese și pe Antonio. A mai rămas în viață doar un copil născut din căsătoria ducesei cu Antonio. Ducea de Pescara luându-l sub ocrotirea lui îl va pregăti să succeadă la drepturile mamei sale.

Întâlnim în piesele lui Webster reminiscențe shakespeariene. Căsătoria din dragoste a ducesei cu un om de altă condiție socială amintește de căsătoria Desdemonei cu Othello. Remușcarea ce frământă pe unul din complici se aseamănă oarecum cu cea din sufletul lui Claudiu, asasinul bătrânului Hamlet. Bosola are cinismul și cruzimea lui Iago, nu însă și arta demonică și suplețea acestuia.

E necesar totuși ca judecata noastră să privească lucrurile și dincolo de acest nivel melodramatic. Webster practică o concepție de teatru vecină în multe privințe cu aceea a lui Ben Jonson. Liniile ei directoare apar deslușit în prefața la *Diavolul alb*. Afirmă că autorul dramatic nu trebuie să devină servil gustului popular. Oricând, indiferent de ce i-ar cere cei din jurul său, trebuie să rămână stăpân pe criteriile proprii. Artă e dificilă; s-ar putea ca adesea s-o slujească mai mult, s-o apere mai cu adevărat tocmai aspectele ce par mai criticabile. Tragedia are reguli sentențioase; stilul ei trebuie să fie înalt; măreția ei trebuie să se măsoare cu aceea a corului antic. Webster, într-adevăr, are gustul cruzimilor și al depravării umane. Admiră firile impetuoase și caracterele acelea tari care nu se tem de urmări și blesteme. Merge până la a socoti că viața magnifică este aceea în care nu te împiedici de criteriile binelui și ale răului. Sub raport moral sunt idei detestabile; poetul însă știe să le dea expresie artistică. Face ca asupra lucrurilor înfățișate să plutească, stăruitor, parcă sub semnul unei fatalități ce vine deopotrivă și din afară și dinăuntru, o simțire intensă de tristețe și de moarte. Nu sunt în joc numai oameni, cu pornirile, nestăpânirile și disperările lor; poetul vrea să redea și ceva din natura însăși a vieții, cu ceea ce poate fi neîndurător ori înnebunitor în ea.

9. Philip Massinger

Ca formulă sufletească și intelectuală, Philip Massinger (1583–1640) avea afinități cu Fletcher; de fapt, acesta i-a fost și instructor în creația sa tragică. Nu mai puțin își simțea apropierea cu Ben Jonson. A scris mult și variat, în colaborare și singur. Se crede că numele lui ar fi figurat în treizeci și șapte de piese din repertoriile vremii; din acestea ni s-au păstrat în întregime, cu certitudine că-i aparțin, numai șaptesprezece.

Era fiul unui servitor în familia lordului Pembroke. I s-a dat posibilitatea să studieze un timp la Oxford, ceea ce i-a scos la lumină remarcabile aptitudini intelectuale. Viața lui, în mare parte, s-a scurs în obscuritate. Și contemporanii, și urmașii acestora s-au făcut vinovați față de el printr-o anumită ingratitudine. Ne-o explicăm prin aceea că era o natură tăcută, interiorizată, rămânând departe de reuniunile zgomotoase ale tovarășilor lui de breaslă ca și de alte manifestări ale acestora. A trăit și a murit sărac. În registrul unei biserici unde găsim consemnată încetarea din viață se menționează anodin: „Azi, 17 martie 1640, a decedat Philip Massinger, un străin“. Precizăm că „străin“ însemna necunoscut, un om oarecare de pe alte meleaguri. Aflăm din alte documente ale vremii că trăia din împrumuturi mizerabile pe care diferiți colegi de teatru, actori și autori, trebuiau să i le garanteze solidar. Reținem însă că nu înceta nici o clipă de a-și completa instrucția. Trăia izolat, se mulțumea cu puțin muncind neîntrerupt, cu o disciplină și cu o metodă de lucru puțin obișnuite.

Nota de gândire proprie apare în mod pregnant. Revărsărilor pasionale, curente în multe din producțiile vremii, le opunea o frână. Trece totul prin prisma reflecției. Teatrul presupune o doctrină. Scena are exigențele și constrângerile ei aparte, nu înseamnă însă că acestea ar avea dreptul să rămână în afara controlului critic. Înțelegea să facă unele concesii – se refereau desigur la spiritul elisabetan – dar numai în măsura în care prin acestea căpăta puțința să expună pe scenă, cu elocință, idei utile și sentimente nobile. Respectă publicul; știe că fără acesta teatrul și-ar pierde rațiunea de a exista; faptul însă nu va trebui să se transforme în măgulire ori supunere oarbă. Oricum, împotriva gustului vulgar e necesar să se lupte. Teatrul pe care îl are în vedere este un teatru de idei. Nu se lasă impresionat de convenții, de fapte intrate în obișnuința comună. Curții și curtenilor le acordă doar un respect demn și circumspect; are sentimentul că teatrul ar putea să existe și fără protecția lor orgolioasă. Nu se sfiește să aducă pe scenă chestiuni de politică și de religie puse sub observație de cenzura vremii. Stă în rezervă față de ideea de drept divin a regalității. E împotriva patriotismului declamatoriu; se păstrează pe această linie, chiar cu riscul de a pierde simpatia și aplauzele spectatorilor. Manifesta – bineînțeles, raportând lucrurile la condițiile epocii – și sentimente democratice înaintate; într-una din piesele sale (*The Bondman* – Sclavul) ia partea sclavilor, într-o revoltă pornită de aceștia împotriva stăpânilor.

Notăm că elocința lui Massinger, spre deosebire de a multora dintre contemporanii lui elisabetani, nu recurgea la mijloace retorice, ci păstra de regulă un ton sobru, măsurat, într-o încercare interesantă de a produce apropiieri active și expresive între intenția edificatoare și stilul dramatic.

A scris comedii, tragicomedii, drame și tragedii. În multe împrumută subiecte din nuveliștii italieni. Comediile au destinație satirică, adesea în formă caustică. Autorul nu cruță nici pe burghezi cu avariația și apucăturile lor egoiste, și nici pe aristocrați cu moravurile lor îmbrăcate în haina ipocriziei. Ia atitudine împotriva tiraniei și împotriva legilor inuste ale societății. Nu se gândește numai de câțiva la nemulțumirile proprii; în tonul său există înțelegere, compasiune și apărare pentru toți nedreptățiții soartei.

Tragediile lui Massinger au stil și noblețe, nu însă și egală pătrundere în adevărurile naturii umane. Se pierd în masa de producții similare ale epocii. *The Duke of Milan* (Ducele de Milano) dramatizează un episod împrumutat din istoricul italian Guicciardini. *The Fatal Dowry* (Zestrea fatală) cuprinde scene de violență, surprinzătoare oarecum la acest autor și contrastând cu spiritul general al creației sale. Un fiu își oferă libertatea drept cauciune pentru o datorie neplătită a tatălui său; acesta nu putea să fie îngropat din cauza creditorilor care îi sechestraseră cadavrul. Gestul tânărului trezește admirația președintelui de curte care îi va plăti datoria, oferindu-i totodată și mâna fiicei sale. Dar în loc ca acest episod să fie punct de plecare pentru o căsnicie fericită, dimpotrivă, el va aduce cu sine fatalitate după fatalitate, ajungându-se la crime, răzbunări și înecări în sânge.

În dramă – formă mai corespunzătoare concepției lui de teatru – Massinger se dovedește stăpân pe mijloacele sale artistice. Evită intrigile complicate, simte nevoia unității de acțiune, face din personajul principal un caracter puternic, dându-i astfel posibilitatea să susțină conflictul și să polarizeze toate momentele acestuia. Ne oprim spre ilustrare la *The Maid of Honour* (Domnișoare de onoare); este una din piesele cele mai unitare și mai bine construite din tot repertoriul post-shakespearian.

Prin tinerețea, farmecul și bogăția ei, Camiola este în atenția tuturor. La mâna ei aspiră mulți. Dintre aceștia o interesează doar Bertoldo, un tânăr frumos, capabil, brav pe câmpul de luptă. Camiola totuși își înfrânează sentimentul și îndepărtează gândul căsătoriei. Înțelege să respecte făgăduința de celibat pe care Bertoldo, cavalier de Malta, o făcuse ordinului său și lui Dumnezeu. În onoarea și gloria omului pe care îl iubește, nimic nu trebuie știrbit; consideră că există datorii și virtuți peste care impulsurile inimii nu au dreptul să treacă. Bertoldo, dezamăgit, pleacă într-o expediție. Deși victorios, cade prizonier. Pentru răscumpărarea lui se cere un preț imens. Regele, fratele său vitreg, un invidios, nu se gândește să plătească acest preț; ar fi chiar bucuros să-și știe fratele pierdut pentru totdeauna. Intervine Camiola, care nu încetase de a-l iubi. O dată cu banii de răscumpărare îi trimite prizonierului și acceptarea căsătoriei. Bertoldo pare copleșit de bucurie și recunoștință. Curând însă, măgulit de promisiunile principesei împotriva cărcia luptase, își uită jurămintele. Camiola destăinuiește regelui adevărul. Principesa ia

act cu indignare de ineleganța cavalerului. Strivit de remușcări, Bertoldo imploră să fie iertat. Camiola, pregătită acum să intre la mănăstire, îi dă această iertare, însă cu condiția ca Bertoldo să reia crucea cavalerilor de Malta și să redevină luptător pentru credință.

Figura Camiolei domină toată acțiunea, cu grație și autoritate. În cugetul ei se împletesc într-o armonie discretă, naturală, ideea de datorie și sentimentul iubirii. Recunoaștem influențe spaniole, de asemenea parcă se anunță situații corneliene. Conflictul ne emoționează, ne câștigă sufletește, am putea spune că ne și convinge, în măsura în care dezbaterea din sufletul eroinei e condusă cu sobrietate și concentrare. Nimic ostentativ, strident, excesiv, în virtutea ca și în pasiunea tinerei fete; departe de a se alunga, dimpotrivă, cele două trăsături se cer una pe alta ca valori morale complementare.

The Roman Actor (Actorul roman) dezvoltă în scene de mare efect o acțiune în fond banală, cu motive împrumutate din întâmplări de la curtea împăraților romani. Domițian ucide din gelozie pe actorul Paris, de care se îndrăgostise metresa lui, frumoasa și capricioasa Domiția. La incitațiile acesteia, împăratul va fi și el ucis de către femeile din palat.

Mai mult decât ca spectacol, piesa interesează ca document. Prin gura actorului Paris se rostește de fapt autorul, expunându-și astfel ideile lui despre teatru. Atribuie scenei o funcțiune nobilă, întrucât ea trebuie să ajute la îndreptarea moravurilor. Actorul apare astfel investit cu o misiune. Profesiunea lui presupune inteligență, entuziasm, forță morală, dăruire. Pledează în favoarea artei sale într-o formă reunind în ea elocință judiciară și joc dramatic. Își îmbracă argumentele în demonstrații scenice, jucând succesiv trei roluri: un medic care vindecă pe zgârcit de viciul lui, un îndrăgostit ale cărui implorări rămân fără ecou în sufletul femeii insensibile și un servitor care, amenințat de soția stăpânului său, se vede silit să accepte asiduitățile acesteia.

Personajul pune în actele sale pudoare, căldură, sinceritate. Inițiativele Domiției, departe de a-l măguli, îl contrariază. Primindu-le, ar intra în conflict cu el însuși, cu criteriile lui morale, cu atât mai mult cu cât nu resimte pentru ea un sentiment și nici nu o respectă; dacă i le-ar refuza, știe că atunci răzbunarea ei i-ar pune în pericol viața. Până la urmă va alege calea adevărului sufletească și a onestității. Actorul Paris, pentru că vrea să rămână om, preferă să înfrunte fie și martiriul. S-ar putea ca în demnitatea pe care poetul o conferă acestui erou să existe și o valoare simbolică: respectul cu care înțelegea să privească ideea de teatru și pe slujitorii ei adevărați.

În comedie, principalul succes i-a fost asigurat de *A New Way to Pay Old Debts* (Răfuiala). Eroul, sir Giles Overreach, reprezintă în comedia engleză un tip caracteristic, luând loc în galeria de zgârciți în care am întâlnit pe Barrabas și Mammon. Este ambițios, crud, inuman, monstruos ca gândire și ca manifestare. Vede în aur un instrument de putere. Dorește puterea pentru ca prin ea să-și satisfacă plăcerea cinică de a face rău, de a-și chinui semenii. Nu-l reține nici un

scrupul, nici o teamă de păcat, nici o remușcare. Își proclamă lipsa de sentimente cu satisfacție sadică. Rămâne străin de orice afecțiune, chiar și de acelea dictate de glasul sângelui. Resimte cu mulțumire nefericile nepotului său, după ce mai întâi i-a răpit bunurile. Pentru plăcerea de a-i sfida pe nobilii pe care i-a sărăcit, se gândește să dea mâna fiicei sale unui lord. Despoaie cu aceeași ușurință pe cei maturi ca și pe orfanii aflați sub tutelă. Imaginația lui devine infernală când la voluptatea rapacității poate adăuga și pe aceea a urii față de oameni. Sfârșitul piesei e convențional; se diluează într-o situație bufă care însă nu ne trezește râsul, și într-un epilog moralizant care nu ne emoționează.

Comedia totuși contează. Personajul principal e luat din realitate, se crede că poetul ar fi avut ca model pe sir Giles Mompesson, cunoscut în epocă pentru firea sa acaparatoare. Pe de o parte piesa scoate în evidență vicii ce țin de porniri primare ale naturii umane; pe de altă parte ne înfățișează psihologia unei noi păтури sociale, a cărei îmbogățire prin comerț nu reprezintă însă și tot atâta evoluție sufletească. Viciile sunt denunțate cu stăruință, cu apăsare. Poetul dă impresia că ar vrea să-i egaleze sau chiar să-i întrecă pe Marlowe și Ben Jonson. Putem vedea în aceasta nu atât o izbucnire temperamentală, cât o voință limpede a poetului, aceea de a produce în cugete un reviriment moral, printr-o cât mai sesizantă demascare.

10. Cyril Tourneur

Tot ce știm despre Cyril Tourneur (1576?–1626) este că de la el ne-au rămas două tragedii, ambele cu alunecări vizibile spre melodramă. Între contemporani, locul său este lângă Webster.

Acțiunea din *The Revenger's Tragedy* (Tragedia răzbunătorului) se petrece la o curte din Italia, într-o atmosferă de cruzime, desfrâu și imoralitate, unde toți – ducele, ducesa, copiii lor – sunt niște monștri. Viața la această curte este atât de cufundată în libertinaj încât personajele au pierdut măsura și aproape că nu mai au nimic uman în ele. Numele lor, compuse în stilul vechilor moralități, țin să sublinieze aceasta: Lussurioso (desfrânatul), Spurio (bastardul, născutul din adulter), Ambițios (ambițiosul – cu notă peiorativă), Supervacuo (om de nimic). Împotriva lor, pentru a-i pedepsi, se ridică Vendice (răzbunătorul). Acesta se introduce la curte deghizat în servitor. Dă stăpânilor săi impresia că le poate sluji ca instrument. Lussurioso îi ordonă să-i aducă pe Castiza. Vendice, pentru a pune la încercare virtutea acesteia care în realitate e sora lui, execută ordinul. Castiza se dovedește bravă; în schimb, mama lor se lasă înduplecată de aur. Acțiunea aici intră într-o rețea de complicații menită să sporească efectele de melodramă. Există însă și o scenă impresionantă, trădând oarecum reminiscențe din *Hamlet*, aceea în care Vendice și fratele său Hippolito înfățișează mamei lor ignominia faptelor sale.

Cealaltă piesă, *The Atheist's Tragedy* (Tragedia ateului), ne introduce într-un climat asemănător de crimă, de corupție și detracare morală, de intrigi monstruoase, de figuri sinistre, de scene în care dintr-un moment într-altul

s-ar putea produce ceva oribil. Ca și cea dintâi este o piesă „neagră”. Parcă am fi cuprinși într-o pânză de întuneric sub o apăsare de groază și de blesteme, plătind viața cu prețuri fatidice. Personajele ne fac să resimțim nu atât o emoție propriu-zisă, cât mai mult zguduiți de suprafață. La un moment dat, aceste personaje cu mișcarea lor ajung să ne pară dintr-o altă lume; nu oameni adevărați, ci niște făpturi ciudate, păpuși vii dintr-o sferă cu poezie, dar fără realitate în ea, păpuși prinse înnebunitor într-un dans macabru.

11. John Ford

John Ford (1586–1639) s-a pregătit pentru barou și multă vreme a și făcut parte din acesta, paralel cu activitatea sa ca scriitor. Contemporanii vorbesc despre el cu deferință, numindu-l *a professional gentleman*. S-a simțit atras de teatru, de literatura dramatică și de mediile actoricești cu o afecțiune sinceră și statornică. Colaborările cu Webster, Dekker și Rowley i-au dat încredere în sine, stimulându-l astfel să încerce pași în dramaturgie și singur.

În 1628 i s-a reprezentat, atât la Blackfriars cât și la Globe prima piesă scrisă în întregime de el: *The Lover's Melancholy* (Melancolia îndrăgostitului). Tonul cald și amabil, cu partea de satiră învăluită în forme de grație și simpatie umană, lăsa a se înțelege că poetul s-ar orienta spre modelul shakespeareian. Dar la revenirea în teatru după o pauză de cinci ani, Ford va părea altul. E încă în căutare de sine și în căutarea unei formule artistice. Resimte atracție pentru situațiile stranie manifestând opinii de moralist. Pune pasiunile pe seama unei fatalități interioare, iubirea găsindu-și astfel justificarea în ea însăși, și cultivă izbucnirea temperamentală până în laturile ei morbide. Nu e însă mai puțin adevărat că între timp posibilitățile lui scriitoricești au crescut; va ști să îmbrace dezvoltări lugubre în veșminte poetice de tip clasic.

Alegem spre ilustrare două din piesele lui cele mai caracteristice, ambele scrise în același an (1633): *'Tis Pity she's a Whore* (Păcat că e necinstită) și *The Broken Heart* (Inima sfărâmată).

În prefața primei piese, poetul ține să prevină o nedumerire pe care ar putea s-o producă titlul: acesta e frivol, dar subiectul e grav; în fond – declară poetul – „nu interesează ceea ce stă scris pe sac, ci ceea ce conține sacul”. Ford ia ca temă incestul; înaintea sa asupra aceleiași teme se opriseră și alții, demni de reținut fiind Shakespeare și Beaumont-Fletcher. E vorba și de anume influențe din tragedia clasică, dar mai ales sunt în joc preferințe contemporane pentru situații de efect și melodramă. Ni se înfățișează o iubire incestuoasă, a lui Giovanni, fiul unui cetățean din Parma, pentru sora sa Annabella. Eroul apare într-o dublă postură: de îndrăgostit și de apologet ciudat al crimei sale. Îi aflăm argumentele din felul cum se destăinuiește duhovnicului său. Își mânuiește judecățile cu o stranie luciditate. Pornește de la întrebarea: de ce această izolare impusă de societate între frate și soră? Crede că la mijloc e o simplă convenție, fără rațiuni esențiale. Faptul că doi

oameni provin din aceeași părinți nu-i poate despărți; dimpotrivă, el constituie un motiv plus ca aceștia să se caute, să se simtă și mai aproape unul de altul. Giovanni procedează cu spirit de logician; premisele lui ar vrea să fie acelea ale unui liber-cugetător. Din moment ce nu există decât o materie uniformă, oarbă, insensibilă, socotește că nu are rost ca în cuprinsul ei să venim cu subtilități și interdicții de felul celor implicate în ideea binelui și a răului, a datoriei, a credinței sau a conștiinței. Dacă e adevărat că în această lume totul este clădit din aceeași substanță, atunci omul să nu aibă și el dreptul de a-și desfășura în voie instinctele, întocmai ca toate animalele? Nu ne putem da seama dacă acestea erau judecări pe care poetul le punea doar pe seama personajului sau făcea parte și din gândirea sa proprie. Menționăm totuși o trăsătură semnificativă: scenele de iubire dintre cei doi frați sunt înfățișate cu atâta căldură, cu atâta emoție poetică, încât s-ar spune că poetul, departe de a fi încercat să provoace asupra lor dezgust și refuzuri sufletești, dimpotrivă, le-a privit cu simpatie. Faptele sunt puse să se petreacă la o temperatură înaltă, în stare să transforme sacrilegiul în voluptate.

Giovanni va duce negația lui absolută până la consecințe de catastrofă. În a-și iubi sora ca amant nu vedem nimic nefiresc, neconvenabil. Faptul că a fost căsătorită cu altul îi dă dreptul de a o ucide. Va și trece la fapt, consecvent principiilor sale. Scena uciderii are în ea un patetism deconcertant. Femeia îi cere un sărut al iubirii, ultimul. Desfăcându-se din această strânsoare supremă, cu pumnalul înfipt în inimă, găsește încă în ea puterea de a rosti cu dureroasă fericire: „O, fratele meu! Să mor de mâna ta!“ Cerule, iartă-mi păcatele!“

Urmează și alte episoade la fel de sângeroase. Giovanni apare în fața lui Florio, tatăl, aducându-i inima Annabellei în vârful spadei. Încunoștințat de cele petrecute, bătrânul se prăbușește. Soțul Annabellei se precipită asupra sceleratului, dar este răpus de acesta. Curând Giovanni va fi și el ucis, plătind astfel pentru crimele sale.

Cealaltă dramă, *Inima sfărâmată*, se compune din mai multe acțiuni puțin legate între ele. Impresia de artificiu și neverosimilitate se menține tot timpul. Piesa totuși trăiește prin atmosfera ei emotivă, încărcată de melancolie și dureri stăruitoare, de iubiri contrariate și de virtuți duse cu abnegație până la jertfa de sine.

Acțiunea se petrece în Sparta. Ithocles, care nu este decât simplu ofițer, o iubește pe Calantha, fiica regelui. Aceasta împărtășește sentimentul, dar din orgoliu nu îl destăinuie tânărului în întregime, ci doar i-l sugerează. Bucuria lui Ithocles va fi alungată curând de o durere. Sora sa Penthea, ca protest că nu fusese lăsată să ia în căsătorie pe Orgilus, își va da moartea prin foame. Orgilus se răzbună pe Ithocles ucigându-l. Calantha, între timp devenită regină, trimite la moarte pe Orgilus și dă pe față întâia oară adevăratul ei sentiment pentru Ithocles; după aceea, cu inima zdrobită, se va sfârși de durere.

Piesa cuprinde un episod celebru. În timpul unui bal la curte, Calantha primește știrea că tatăl său a murit, ceea ce făcea ca din clipa aceea să devină regină; fără să întrerupă balul continuă să danseze. Câteva clipe mai târziu află că și Penthea,

prietena ei cea mai bună și-a încheiat viața; nu se oprește însă din dans. Îi vine și a treia știre: Ithocles, omul pe care îl iubea, a fost ucis; și de data aceasta va dans mai departe. Va cere amănunte doar la sfârșitul dansului. Acum însă vorbește ca regină. Dă ordin să i se aducă trupul neînsuflețit al lui Ithocles. Se adresează celor de față: „Scumpi seniori, știu că ați fost mirați văzând cum după atâtea știri de moarte venite una după alta nu m-am oprit din petrecere. Dar aflați că durerile trăite în tăcere, acesteaucid!“ Aplecându-se asupra cadavrului lui Ithocles, îi pune în deget inelul regal ca semn de logodnă. „Moartea nu ne va despărți!“ „Vreau să mor surâzând!“ Zicând acestea în sunetele unei litanii funebre pe care o pregătise din vreme, se lasă morții care o va cuprinde încetul cu încetul. S-a spus că poetul ar fi compus toate cele cinci acte ale dramei în vederea acestei scene finale.

John Ford persistă în romanesc și irealitate. Ni se revelează ca pictor al iubirii fatale, cufundată în crimă și deznădejde. Conflictelor lui nu ne înalță, nu ne fac să simțim superioritatea umană, izbutesc însă se ne emoționeze stărnindu-ne lacrimi. Asistăm la fapte penibile, la excese, la aberații ale simțirii, suntem introduși într-o atmosferă grea, sumbră, încărcată, cu furtuni care au izbucnit și cu altele gata să izbucnească. Față de eroi nu simțim admirație, dar nici ură sau repulsie; ne surprindem mai degrabă sentimente de milă și compasiune, parcă într-un fel de incertitudine intimă, întrebându-ne cu îngrijorare dacă acești eroi sunt mai mult vinovați sau mai mult victime.

Recunoaștem incontestabil că ne aflăm în fața unei realizări poetice. Dacă ne simțim transpuși într-un climat emoțional în care pot vibra atâtea stări și coarde din noi – ură, gelozie, răzbunare, remușcări ale inimii și ale conștiinței, milă, suferință, orgoliu, generozitate, nestăpâniri ale judecății – e pentru că toată această complexitate morală e pusă în mișcare și stăpânită cu mijloace de poezie activă, sesizantă. Dar, dimpotrivă, trebuie să admitem că în această obstinație pentru teme de perversitate morală exista și ceva morbid, un semn de oboesală și decadentă, pregătind sau chiar anunțând un sfârșit apropiat.

12. James Shirley

Cu James Shirley (1596–1666) ne apropiem de încheierea unei epoci. Charles Lamb îl numește „ultimul din marea rasă“. Se pregătise pentru cariera ecleziastică; dar aceasta i-a fost refuzată din cauza unei pete diformante pe obrazul stâng. A părăsit biserica protestantă convertindu-se la catolicism. În teatru a venit relativ târziu, la vârsta de treizeci de ani. Creația dramatică i-a fost mângâiere și refugiu, paralel cu aceasta a dezvoltat și o activitate didactică în calitate de profesor și director de școală.

Sub raportul concepției de teatru se află pe linia înscrisă de Ben Jonson, Fletcher și Massinger. Nu are imaginația, pasiunea, îndrăzneala acestora folosește însă un limbaj lucrat, simte nevoia să fie limpede și comunicativ, refuză bizareriile și formulările brutale, își impune să țină o cumpănă a măsurii

și a rațiunii. Piesele lui nu ne zguduie, nu ne emoționează, nu ne pun probleme, nu ne amuză și deopotrivă nu ne irită; au totuși eleganță, se înscriu în corul epocii, păstrează o tradiție, respectă ideea de teatru. Și au mai îndeplinit o funcțiune, poate tocmai prin ceea ce părea mai șters sau mai neutru în ele: aveau să servească drept factor de legătură între două generații și două etape în viața teatrului englez, cea care intră în umbră prin persecuția puritană și cea care va reveni în actualitate o dată cu evenimentul Restaurației.

A compus treizeci și nouă de piese în toate genurile. Între tragedii se remarcă *The Traitor* (Trădătorul). Eroul este Lorenzino, asasinul ducelui Alessandro de' Medici, mînat în faptele sale de ambiția puterii. Spre deosebire de alte drame (în special, *The Cardinal*), în aceasta nu mai înotăm într-o baie de sânge și oroare, ci se pune accent pe arta personajului de a țese intrigi, de a complota și de a pune în aplicare planuri infernale ocolind și îndepărtând suspiciunile. În tragicomедii, Shirley e tributar unor influențe spaniole; există indicii că teatrul lui Lope de Vega și al lui Tirso de Molina începuse să fie cunoscut în Anglia. Comediile sale reiau subiecte din viața burgheză a vremii și zugrăvesc moravuri contemporane cu un pitoresc realist în care dialogul tinde să treacă înaintea intrigii. Reținem îndeosebi comedia *The Lady of Pleasure* (Doamna plăcerilor), în care punctul nodal îl constituie o discuție conjugală, femeia reclamând lux, plăceri și aparat de mare viață mondenă, pe când bărbatul se teme să nu fie ruinat. Această comedie a fost scrisă în 1635, deci cu puțin înainte de punerea teatrului sub interdicția puritană; e interesant că găsim în ea germenii unui prototip de comedie engleză care mai târziu, pe scenele din timpul Restaurației și după aceasta, va cunoaște prin Vanbrugh și Sheridan o largă reprezentare.

CAPITOLUL VII

TEATRUL ENGLEZ AL RENĂȘTERII (VII)

PRIVIRE FINALĂ. ÎNCHEIEREA UNEI EPOCI

1. O cucerire și o sinteză

Am avut de străbătut până aici un drum greu. Perioada în cauză e relativ scurtă: șase-șapte decenii. Contează însă densitatea și multiplicitatea ei. O mișcare vastă, numărând trei generații de scriitori, zeci de nume reprezentative, peste o mie de opere din toate direcțiile creației dramatice. În plus, o mare ambianță istorică, menită să confere teatrului importante funcțiuni sociale, psihologice și artistice.

La începutul epocii, spiritele erau încă stăpânite de imagini și concepții medievale, cu ideea păcatului și a damnației veșnice în centrul lor. La încheierea etapei, situația era cu desăvârșire alta. Între timp se petrecuseră transformări de seamă, adevărate revoluții în știință, în gândire, în artă, în politică și în doctrina de stat, în practica religioasă, în sentimentul de sine al omului, în numeroase forme de viață, în special în cele reieșite din dezvoltarea comerțului și din mercantilismul epocii. De nimic din toate acestea scena de teatru nu avea să rămână străină. Reflectările ei au înregistrat totul. Găsim în aceste reflectări mari asocieri și încrucișări de imagini exprimând mulțimea și precipitarea evenimentelor. Pasiunea cuprinsă în ele este de fapt pasiunea Renășterii cu voința ei transformatoare. În culoarea lor intensă resimțim febra unor conștiințe în efervescență, chemate la o nouă ordine de gândire și simțire. În totui avem de-a face cu un umanism viu, activ, nu conformat exegetic în izolări de bibliotecă, ci extras din istorie și din viață.

Teatrul renascentist englez își are chipul său aparte, cu manifestări complexe, cu aspecte extreme, unele de natură să încante și să proclame victorii umaniste, altele să pară enormități și excese. Le vom aminti și pe unele și pe celelalte sub o cuprindere generală în aceste judecăți finale.

Există impresia că mulți autori s-ar fi copiat unii pe alții. Într-adevăr, am întâlnit dese colaborări. Dar câte din acestea se bazau pe afinități electivă, pe vocații, pe

mentalități înrudite? E posibil ca multe să fie reprezentat mai mult asocieri de breaslă în vederea unor interese practice. Temele s-au repetat, uneori atât de stăruitor încât discernământul asupra lor apărea ca îngreunat. Desigur, problema „regulilor” se situează în afara spiritului elisabetan; dacă Ben Jonson a pus-o cu stăruință, e pentru că judecata lui ca autor dramatic se afla sub influența unor criterii de școală. S-a spus totuși că mai multă apropiere de aceste reguli, cu practicarea lor într-o anume măsură, ar fi ajutat la disciplinarea spiritului de compoziție. Din mulțimea pieselor trecute în revistă doar la o parte găsim arhitecturi sigure și echilibrate. Adesea am întâlnit construcții greoaie, încărcături și complicații, lungimi inutile, descumpăniri flagrante. Nu arareori prin amestecul de tragic și comic s-a ajuns la situații hibride de tragicomedie ori de melodramă, într-o căutare artificioasă mai mult de efecte scenice decât de adevăruri umane. De aici mulțimea scenelor înfiorătoare ori grotești. Tot așa cu o seamă întreagă de libertăți proclamate în numele artei, sprijinite adesea cu orgoliu. Amintim multele și dese schimbări de cadru cu treceri repezi dintr-o extremă în alta, de natură să împingă spre situații factice, diformând deopotrivă sentimente și acțiuni umane. În destule cazuri, sprijinindu-se pe credința lor că drepturile imaginației pot să treacă înaintea observației, autorii s-au îndreptate spre subiecte stranii, capabile moralmente să traumatizeze sensibilitatea umană: crime, paricide, incesturi, imposturi, invertiri ale judecății, martirizări ale inocenței, vindicații și blesteme, răzbunări duse cu obstinație până la ferocități primare sau până la rafinamente ale cruzimii. Tot așa și cu privire la formă. Dacă sub pana atâtor dintre autorii amintiți lirismul dramatic și-a putut descoperi întinderi și resurse nebănuite, nu e mai puțin adevărat că la alții acest lirism a căzut în mode și manierisme euphuistice, în excese de stil, în vulgarități de limbaj, în prețiozități și afectare, în declamații retorice, în exagerări capabile să ipotecheze – și aceasta pentru multă vreme – părți întregi din bunul-gust și din adevărurile structurale ale expresiei.

Dar firește, meritele mișcării sunt neasemănat mai mari. În fața lor, reticențele amintite par minore. Avem de-a face cu situații ce țin de fenomenul Renașterii în general și de acela al perioadei elisabetane în special, cu viziunea ei sporită asupra lumii, cu setea ei de a-și însuși cultura clasică, cu pasiunea aventurii superioare a vieții, cu dragostea sa de frumos și cu încrederea ei curajoasă în forțele omului. Printr-un revers explicabil există merite chiar în defectele menționate. Ne gândim anume la acele inițiative și libertăți de gândire, la acele spargerii de tradiții și ieșiri din canoane care până a-și găsi o cale sigură și eficace trebuiau mai întâi să treacă prin căutări și rătăcirii crispate, prin excese și aproximații de tipul acelor asupra cărora în aceste analize ne-am oprit adesea.

Remarcăm mai întâi un fenomen de continuitate. Teatrul medieval – și cel jucat cu amplitudine în piețele catedralelor, și cel practicat cu modestie pe platformele ambulante ale *pageant*-urilor – fusese un teatru al cetății. Se adresase deopotrivă imaginației, gândirii și sensibilități comune. Adunase în jurul lui spectatori din toate straturile populație, răspunzând la întrebările acestora despre lume și viață,

interpretându-le aspirația politică și morală, împletind nevoia lor de divertisment cu una de instrucție și manifestare publică. Teatrul Renașterii a procedat la fel; marele lui public a fost tot cel medieval, bineînțeles la scara modificărilor istorice și psihologice intervenite între timp. Sub acest raport subliniem că forma dramatică a moralităților – cu atâtea rădăcini în scolastică și cu atâtea prelungiri laicizante în prefigurarea renașcentistă – are meritul remarcabil de a fi fost între aceste două etape un factor cuprinzător și activ de cultură.

Remarcăm mai departe realismul acestui teatru. Romanescul lui bogat, cu nesfârșite transfigurări și revărsări imaginative, nu trebuie să ne împiedice de a vedea adevărul. De la un capăt la celălalt simțim cum îl străbate un suflu cald și irezistibil de viață. Diversitatea din el pornește din diversitatea existenței. Expresia, într-adevăr, cunoștea adesea frenezii și exaltări; în ce privește însă fondul de sentimente, de idei și de acțiuni, acesta nu s-a depărtat de zbuciumul concret al ființei umane. Indiferența față de reguli își are explicația ei: nu bravadă literară, ci apropiere de mișcarea și multiplicitatea faptelor. E drept, întâlnim risipă de metafore și îndrăzneli stilistice; situații bufe și accente de comic familiar apăreau la un loc cu situații de încordare tragică; tensiunea emoțională era dusă adesea până la forme de groază și de paroxism ale simțirii; toate acestea, departe de a anula realitatea făcând ca pământul să ne fugă de sub picioare, au darul să ne poarte într-o atmosferă de efervescență și de acțiune, să producă în noi răscoliri și fioruri.

Priviți de departe, autorii pe care i-am trecut în revistă seamănă unii cu alții. Ne transmit impresia că ar aparține cu toții unei singure familii de spirite, stăpânite de aceleași teme, cu aceleași reacții față de realitățile vremii, aplecate spre aceleași gusturi artistice. Faptul este în bună parte adevărat; fără asemenea convergențe și agregări, fenomenul renașcentist și-ar fi pierdut din înțelesul și puterea lui ca mișcare generală de cultură. Totuși, aceasta nu înseamnă uniformizare. Înăuntrul fenomenului, personalitatea fiecărui autor s-a putut manifesta în voie. Pe un fond comun am putut înregistra la fiecare afirmări și trăsături distincte. Dacă la unii a primat spiritul de curte cu preveniri și formule obsecvioase, la alții găsim truculența și spontaneitatea adresării populare; dacă unii și-au simțit preferința pentru un patetic de tip baroc, încărcat de culoare și complicări ale acțiunii, alții îl voiau simplu, hotărât, cu severități aproape clasice; dacă unii au ținut să îmbrace drama omenească în sentimente de compasiune și de simpatie iertătoare, alții o priveau cu asprimi cinice, cu satiră demascatoare, ori cu necruțări aproape mizantropice. Între asemenea stări extreme găsim și tot atâtea modulații intermediare. Constatarea aceasta nu privește numai pe Shakespeare, căruia puterea lui de a se înscrie pe toată gama simțirii umane i-a adus încă din timpul vieții denumirea de „omul cu zece mii de inimi“, ci în măsură apreciabilă și pe ceilalți, predecesori, contemporani sau urmași ai titanului.

Explicarea faptului se impune de la sine. Teatrul elisabetan – indiferent câtă empirie populară ori câtă influență histrionică ar fi existat în punctele lui de plecare – s-a dezvoltat cu demnitate instituțională, sub giruri umaniste, în cadrul unui proces

de cultură. Nu se venea spre el la întâmplare, din modă, din interes, din nevoia utilitară a unei meserii, din calcule politice și sociale, din ambiție orgolioasă ori dorință de glorie, cu atât mai mult cu cât această formă de activitate oferea în primul rând griji, penurii ori rezistențe, și abia în al doilea rând consacrări sau banchete. Aderările ori recrutările – dacă se poate spune așa – reprezentau în sinea lor acte de elecțiune, forme de conștiință, vocații, participări la înțelesurile și programele epocii. Nu este întâmplător că mulți dintre autorii pe care i-am amintit, înainte de a intra în teatru, făcuseră studii la Oxford și Cambridge. Pentru teatru, unii dintre aceștia părăsiseră alte profesii mai lucrative și socotite mai onorabile de către părți întregi ale opiniei publice. Oricum, trebuie să ținem seama că și ceilalți – aceia care nu putuseră să treacă prin școli și universități – se instruiău singuri. Tavernele în care autorii și actorii se întâlneau pentru petreceri boeme aveau și caracterul de mici academii. În blazonul acestei categorii intrau, într-o formă nemărturisită dar reală, și semne de cultură. Unora dintre autorii vremii, desigur, le-a lipsit darul poetic, marea scripă lirică, intuiția artistică definitivă; trebuie totuși să precizăm că nici unul nu a fost o minte mediocră sau un spirit necultivat.

Privit în comparație cu teatrul Renașterii din celelalte țări europene, cel din Anglia prezintă o însemnătate aparte.

Ne referim în special la universalitatea lui. Din Renașterea italiană, în afara *Mătrăgunei*, a pastoralei lui Tasso și a unor forme de spectacol din *commedia dell'arte*, aproape nimic altceva nu a putut să intre cu drepturi statornice în repertoriile lumii. În Franța, manifestarea de teatru, în raport cu alte manifestări renașcentiste, fusese mai puțin caracteristică, și ca reflectare a epocii, și ca realizare artistică. Pe de o parte, această manifestare părea încă umbră de autoritatea pe care o exercita teatrul religios al miracolelor și misterelor, precum și de popularitatea de care se bucuraseră farsele, satirele și moralitățile medievale; pe de altă parte aflăm în ea o pauză, mai bine zis o etapă de prospecțiuni și pregătiri surde în vederea marii ieșiri la suprafață din secolul următor. În Germania fenomenul renașcentist s-a tradus în teatru prin afirmări dominate în mare măsură de ideile și predicția Reformei. Fenomenul din Spania e amplu. Aici, într-adevăr, s-a creat un teatru viu, cu mari rezonanțe umane, cu înțelesuri și situații dramatice capabile să intereseze și să încânte oricând și oriunde cugetele și inimile spectatorilor; totuși era un teatru cu atâtă tinctură și fosforescențe spaniole – idealizarea reconquistei, supraviețuiri cavaleresti, un sentiment emfatic al onoarei, implicații catolice, semne din umbră dictate de gândirea Inchiziției, explozii ale temperamentului național – încât pe alocuri semnificația lui locală ar putea-o umbri pe cea universală.

Teatrul englez trece dincolo de asemenea bariere. Faptul e fundamental. Fără a înceta o clipă de a fi cât se poate de național, acest teatru a cuprins în el toată elocința universalității. A intuit fenomenul Renașterii sub înfățișările lui complexe: știință, filozofie, politică, moduri de viață, emancipări spirituale. Beneficia de moșteniri multiple: italiene, franceze, spaniole, germane; tuturoara însă le-a dat o amalgamare a spiritului propriu. Și-a îndreptat privirile asupra multor resorturi ale psihologiei

umane, înțelegând să le pună în mișcare prin ceea ce acestea puteau să aibă în ele mai activ, mai pregnant, mai pasional: gândire, imaginație, nevoie de cunoaștere, voință de afirmare, putere de sacrificiu, voluptate a suferinței, aspirație la fericire, capacitate de ură ori de iubire. Nu a ezitat să sondeze sufletul uman până în străfundurile lui, descoperind aici fonduri încă primare, neresorbite, surse de fericiri ca și de catastrofe. Cu aceeași pătrundere, cu aceeași acuitate a înțeles că în toate acestea există și un revers moral; mai precis, o posibilitate de regenerare și de sublimare pe planuri de sus ale conștiinței, capabile astfel să confere naturii umane superioritate și putere intimă de a se salva. De aici un mesaj general, statornic, menit să înfrunte timpul și să se înscrie cu putere de document și de mesaj pe mari latitudini ale civilizației umaniste.

În viața spirituală a lumii, teatrul renașcentist englez reprezintă o cucerire și o sinteză.

2. Șantierul dramatic

Din toată această creație dramatică, imensă ca întindere și ca varietate, părți întinse nu mai figurează de mult în repertoriile permanente de teatru. Shakespeare, bineînțeles, rămâne în afara discuției; cât privește pe ceilalți, aproape că nu fac excepție înșiși Marlowe și Ben Jonson.

Istoricește, această ieșire din actualitate nu știrbește valoarea repertoriului în cauză și nu alungă nimic din considerația la care autorii lui au dreptul. Teatrul elisabetan a reprezentat un vast șantier și o vastă experiență dramatică. În cadrul lui, contribuțiile individuale și efortul colectiv contează deopotrivă. Avem de-a face cu o construcție comună în care meritele se distribuie egal pe întinderi largi și variate. Rareori în istoria teatrului au existat atâta afinitate și atâta colaborare între autor, actor și spectator. Toți își simt unii altora respirația, își comunică criteriile, se consultă viu în lumina faptelor, sub susținerea unei activități febrile ce nu cunoaște pauze ori momente de oboseală. Aparent, mișcarea e un labirint, un mozaic de forme; în realitate, această textură cuprinde în ea o viață ce se caută și se definește. Se fac sondaje în gustul public; se măsoară puterile de cuprindere ale scenei; se încearcă metode și procedee capabile să asigure cât mai eficace funcționarea ficțiunii scenice. Asistăm la înlăturări de convenții, de forme stereotipe, de practici învechite. Apar tipuri și personaje capabile să dea autenticitate și expresie procesului dramatic. Se năzuiește spre un stil dramatic nou, cu articulații bogate, în corespondență multiplă cu necesitățile reprezentării scenice. Dispar monotoniile și constrângerile metrice; vorbirea ce se instituie e vie, suplă, comunicativă, cu rădăcini în realitate și deopotrivă cu aspirații ideale. Suntem martori ai multor procese delicate: îmbinări ale versului cu proza, explorări în domeniul nesfârșit al metaforei, proporționări între tirade și dialoguri, toate acestea pentru a se asigura transpunerii pe scenă adevăr și corespondență cu psihologia spectatorilor.

Experiența dobândită pe acest șantier dramatic nu s-a închis o dată cu epoca în care a apărut și s-a dezvoltat. O vom regăsi, cu putere de program, doctrină și mesaj,

în teatrul de sub Restaurație, în dezbaterile iluministe asupra dramei, în mișcarea germană *Sturm und Drang* și în tot teatrul romantic din secolul al XIX-lea.

3. Eclipsa

Sub Carol I (1625–1649), teatrul a început să cunoască aspecte și momente de criză. Suveranul ținea să treacă drept prieten al artei și al artiștilor; de fapt, iubea și încuraja mai mult spectacolele decorative și agreabile, în speță „măști” și pantomime. Găsea cu ușurință poeți și regizori dispuși să-i măgulească această vanitate, combinând scenarii fanteziste și inventând mijloace de punere fastuoasă în scenă. Aflăm printre aceștia și nume de autoritate: poeți ca Ben Jonson, Chapman, Carew¹ și ca decorator pe Inigo Jones. Precizăm însă că aceștia nu se mulțumeau să fie simpli executanți ai unor mode, ci ridicau faptul la niveluri de artă.

Textele adesea erau mai mult pretexte pentru desfășurări spectaculoase, punctate cu intervenții muzicale și scene de balet. Shakespeare, ținând seama de gustul publicului pentru asemenea manifestări, compusese *Visul unei nopți de vară* și *Furtuna*; dar aceasta fusese o situație aparte care firește nu se putea reedita. În noile producții, accentul cădea pe fastul exterior; partea de divertisment trecea strivitor înaintea celei de idee. Teatrul devenea o formă a vieții de lume, pe măsură ce această tendință se accentua, teatrul ca tribună a cetății sau ca tribună de idei intra în umbră.

Se iviseră semne de criză chiar și înainte de domnia lui Carol I. Notăm mai cu seamă încetarea bruscă a teatrului istoric. Într-o epocă intensă, caracteristică, în care Anglia își definea politica proprie față de problemele continentului european, dramele regilor scrise de Shakespeare făcuseră corp comun cu simțirea și aspirațiile naționale. Capitolul – putem spune – se încheiase înainte de vreme; adică înainte de a fi explorat toate întinderile ce-i stăteau la dispoziție, de a fi făcut apel la mai multe forțe poetice ale vremii și de a-și fi exercitat asupra spiritului public întreaga lui influență. A continuat să se scrie piese istorice. Acestea însă nu mai prezentau interes național. Priveau în genere fapte străine – episoade antice, italiene, franceze, spaniole – inspirate din textele clasice sau moderne aflate în circulația epocii, alese ca atare nu atât pentru conținutul lor istoric propriu-zis cât pentru forța lor dramatică. Putem considera că o dată cu dispariția prematură a subiectelor inspirate de istoria națională dispărea și un factor de disciplinare în cugetul unor autori și oameni de teatru. Aplecarea spre teme de senzație și melodramă devenea astfel mai facilă.

Psihologia societății engleze în perioada 1600–1650 este alta decât aceea în care teatrul elisabetan începuse să se constituie. Înregistrăm două tendințe paralele de efervescență, aproape de exacerbare a spiritelor: una pe plan intelectual, cealaltă pe plan afectiv. Gândirea devine mai activă, mai ascuțită, mai pătrunzătoare. Își

¹ Thomas Carew (1589–1639): poet spiritual și elegant, înzestrat cu imaginație bogată, autor de poezii amoroase scrise în spirit italian de *concetti*, cu îndrăznele licențioase; a compus de circumstanță o „mască”, *Coelum britannicum* (Cerul britanic), jucată la curtea din Whitehall în anul 1633.

asociază domenii și preocupări noi. Sporindu-și raza de acțiune și-a sorit și exigențele. Încep să se vadă roadele filozofiei lui Bacon. S-au făcut pași însemnați în cunoașterea mecanismului de funcționare a spiritului. Rezultatele acestuia nu apar dintr-o dată; trebuie să treacă prin lucrări încete, tăcute, secrete, în care nimic nu este întâmplător și nimic nu pornește din simplă divinație. Există acum o intelectualitate mai rece, lucidă, ușor sceptică, cu rezerve critice față de inițiativele imaginației. La fel și pe planul vieții emoționale. S-a pierdut ceva din vechea ingenuitate. Se alunecă ușor în frenezii ori stridente de simțire; își fac drum forme ale deznădejdiei. Sensibilitatea vremii se complăce în subiecte extraordinare, de natură să producă groază în suflete, să propage o impresie de fatalitate, să pună pe ideea vieții semne dureroase de îndoială. Nu iubirea înaripată dintre Romeo și Julieta ar mai polariza atenția acestei lumi, ci poate mai mult dragostea incestuoasă dintre Giovanni și Annabella; și tot așa, nu comicul vital și optimist al lui Falstaff ar mai cuceri acum spiritele, ci poate unul trist, destrămat, ilustrat prin cinismul și mizantropia unor personaje ca Volpone și Overreach.

Într-o asemenea stare de spirit, acțiunea puritană va găsi argumente utile și se va simți îndreptățită să-și întreprindă vechea ei campanie împotriva teatrului și a slujitorilor lui.

Mișcarea puritană s-a manifestat ca o revoluție politică și religioasă, cu implicații în diferite direcții de gândire și simțire omenească. Punea în cauză tot ce putea să însemne un divertisment, o recreație, o voluptate a spiritului. Privea arta și literatura ca făcând parte din acestea. Considera că o singură carte e în stare să comunice fără greșală linia și datoria vieții: *Biblia*. Pentru toate celelalte înțelegea să practice îndoială, refuz, intoleranță. Asupra teatrului în special a procedat cu necruțare. Vedeă în el o manifestare pernicioasă putând să pervertească spiritele, să le dea imagini false asupra vieții, să abată cugetul englez de la îndatoririle lui creștine și cetățenești. Nu admitea că pe scenă ar putea fi aduse și cauze nobile. Condamna scena din principiu, invariabil cu aceleași criterii și judecăți, indiferent că pe ea s-ar fi desfășurat jocuri de histrioni, farse licențioase sau drame de Shakespeare.

Războiul deschis împotriva teatrului a durat aproape trei sferturi de veac. Un timp campania părea benignă; se mărginea la proteste vagi, generale, în numele unor principii teoretice; de la acesta curând avea să se treacă la forme acute, cu rechizitorii publice, denunțări amenințătoare, măsuri radicale. Răsunau împotriva teatrului două capete de acuzare: ateism și imoralitate. Piesele lui Marlowe mai cu seamă erau ținta acestor atacuri.

Pamfletele se înmulțesc. Dintre acestea, unele produceau răsunet în opinia publică. În 1579, Stephan Gosson numește teatrul „școala abuzului” (*Schoole of Abuse*). Peste câțiva ani, în 1583, Philip Stubbes, moralist puritan, va relua ideea într-o carte viguroasă: *Anatomie of Abuses*. În condamnarea teatrului ca idee, autorul se sprijinea pe argumente din *Biblie*. Venea și cu o precizare: dacă teatrul s-a dezvoltat în trecut, aceasta numai din cauza papismului care l-a folosit pentru

propaganda și intențiile lui dominatoare. Cartea a primit numeroase replici, inclusiv ale unor autori notorii ca Lodge, Nashe, Field și Heywood. Deducem din aceasta că în epocă pamfletul lui Stubbes nu a trecut neobservat.

În 1632 înregistrăm o dată memorabilă. William Prynne (1600–1669), cunoscut moralist englez, va formula împotriva teatrului elisabetan în *Histriomastix* o aprigă denunțare puritană. Avem de-a face cu opera unui fanatic. Fusesse elaborată pe baza unui material imens, adunat de-a lungul mai multor ani de muncă neîntreruptă. Reunea aici tot ce s-a spus în decursul timpului împotriva comediei și comediilor de către filozofi, moraliști, părinți ai bisericii, preoți ș.a. Atacul avea încă două ținte: curtea regală și marii seniori, pe motiv că acordând protecție teatrelor și formațiilor de actori, contribuiau direct și indirect la crimele acestora. Amintim că Prynne nu a fost iertat; a plătit cu punere la stâlpul infamiei, tăierea urechilor și condamnare la închisoare perpetuă.

În răspunsurile lor – ne gândim la cele aduse pe scenă, incluse în personaje și episoade dramatice – apar aluzii transparente, nu însă și nominalizări sau puneri directe în cauză. Angelo din *Măsură pentru măsură* are în totul austeritatea prezumțioasă și ostentativă a puritanului, fără însă ca faptul să fie numit ca atare. Același lucru se poate spune și despre inițiativele lui Ben Jonson, deși sentimentele lui antipuritan erau și mai pronunțate. Deslușim astfel din partea scriitorilor gesturi de prudență și atitudini de discreție artistică. Totuși aceste preveniri nu au împiedicat ca raporturile dintre mișcarea puritană și teatru să se deterioreze neconținut, ajungându-se la ruptura finală din 1642, consfințită printr-un vestit edict parlamentar.

Preambulul edictului amintea că în Irlanda poporul se îneacă în propriul lui sânge și că starea de diviziune din Anglia s-ar putea transforma într-un război civil. Pentru a se potoli și risipi mânia lui Dumnezeu, postul și rugăciunea au fost din nou prescrise. Numai atâtă însă nu e de ajuns. Petrecerile publice și jocurile de teatru nu se acordă cu nenorocirile timpului și ceasurile de umilință prin care trece țara. De aceea e necesar ca acestea să înceteze. Decretul ordona ca atâtă vreme „cât vor mai dura aceste motive dureroase și aceste vremuri de încercare” reprezentațiile dramatice să fie interzise. În continuare recomanda poporului ca în locul acestor reprezentații să îndeplinească acte de pocăire și de „reconciliație” cu Dumnezeu, capabile să readucă pace și prosperitate generală, să redea liniște și fericire națiunii.

Interdicția parlamentară a fost reînnoită de două ori, în 1647 și 1648, de fiecare dată cu amenințări și pedepse înăsprite.

A urmat pentru viața teatrală o epocă de adevărată persecuție. Sălile de spectacol au fost închise, unele chiar dărâmate. Actorii aproape că erau scoși din lege; din orice li se putea găsi pretext de a fi biciuiți în public și denunțați ca dușmani ai societății. Pentru participarea la spectacole (mai funcționau clandestin unele manifestări), la jocuri de stradă și la orice fel de petrecere în comun se aplicau amenzi și pedepse corporale. Tot ce putea să pară cât de cât o nerespectare a repausului duminical devenea imediat delict și motiv de corecțiune. Se administrau sancțiuni și maturilor, și copiilor. Nu se făcea nici o deosebire între saltimbanci,

dresori de animale, ursari și actori dramatici; asupra tuturor apăsa aceeași stigmatizare. Tablourile, statuile și ornamentele din biserici erau date jos și distruse. Cu fanatism, putem spune și cu tot atâta naivitate, decorurile de teatru erau puse pe același plan de rățacire cu podoabele religioase. Drept supremă desfătare spirituală se recomanda psalmodierea de versete biblice. Toate aceste acte erau prezentate ca victorii ale cugetului curat împotriva demonului care stă neîncetat la pândă, desfășurându-și în nenumărate chipuri tentațiile.

Teatrul englez, altădată atât de activ, de frenetic prins în febra actualității, intra acum într-o perioadă grea de criză. Eclipsa mișcării teatrale și a literaturii dramatice va dura aproape două decenii. În 1660, o dată cu revenirea Stuarților pe tronul Angliei, ostracizarea încetează. Teatrul va căpăta puțința să-și reia activitatea. O va face însă în condiții istorice și spirituale diferite, cu alți actori, cu alte repertorii și cu alt public decât cel de până atunci.

CAPITOLUL VIII

TEATRUL ENGLEZ AL RESTAURAȚIEI

1. Starea de spirit

Trebuie mai întâi să recapitulăm câteva fapte mai vechi. În 1649, în urma unor îndelungi lupte interne în centrul cărora se aflase înverșunarea puritană și care avuseseră ca argument strivitor domnia despotică a regelui Carol I Stuart fusese condamnat și executat în piața palatului din Whitehall. Pentru moment, Anglia devenea republică. Bătălia de la Worcester (1651) consfințea îndepărtarea regalității; tânărul moștenitor înțelegea că de acum înainte, cel puțin un timp, tronul îi va fi refuzat. Cromwell noul dictator, purta titlul de protector al Angliei. O dată cu acestea se petrecea și oficializarea puritanismului ca doctrină a vieții de stat, fapt cu implicații importante politice și spirituale.

Pe planul multor activități – economice, sociale, politice – schimbările produse nu se dovediseră atât de profunde pe cât se anunțaseră și pe cât se părea. Anumite forme și instituții monarhice continuau. Dictatorul iscălea actele sale și decretele de stat doar cu numele cel mic. Adresându-i-se, cetățenii îi spuneau: „alteță“. Anglia înregistra mereu progrese maritime, chiar într-un ritm accentuat. Domeniile coloniale se înmulțesc. Unele din acestea reprezentau cuceriri ale cavalerilor și partizanilor regali refugiați peste ocean; altele – în special acelea care aveau de scop să reducă supremația pe mări a olandezilor – erau opera guvernului.

În numeroase direcții practice se muncea cu seriozitate. Puritanii convinși, cu stilul lor de strictețe și de sobrietate, își impuneau ca în activitatea lor să fie desăvârșiți. Alții, fie din teama de a nu păcătui pe care o purtau veșnic în suflet, fie pentru a nu-și atrage represiunile autorității, găseau refugiu și apărare în activități ordonate, statornicite și tăcute; soldați disciplinați, meșteșugari vrednici și negustori onești, muncitori activi, profesioniști pătrunși de ideea datoriei.

Totuși, în starea generală de spirit stăruia ceva straniu, îngrijorător. Se întindea o anumită dezolare. Decretele din 1642 și din anii următori ale Parlamentului făcuseră ca plăcerea de viață să se întunece. Repausul duminical cu interdicțiile lui severe

devenea pentru mulți o adevărată claustrare fizică și morală. Din biserici și din practica religioasă se elimina tot ce putea să imprime ceremoniei liturgice puțin fast sau puțină culoare; fastul liturgic era denunțat cu vehemență drept reminiscență ori subversiune catolică. Credincioșilor li se cerea tot timpul să repete anumite jurăminte; le depuneau cu supunere, într-un fel de respect înfricat, fără a le înțelege conținutul și a se întreba asupra rostului lor. În suflete se întreținea o spaimă continuă; obsesia morții, amenințarea implacabilă a justiției divine, sentimentul de damnație, o ceață deasă a sfâșierilor intime – toate acestea pluteau în aer cu o notă fatidică. Surmenate de această tensiune morală, cugetele se zbăteau în exacerbari sau halucinații perpetue. Judecata simplă și reală se dădea intimidată la o parte, făcând loc unor mulțimi de forme pernicioase reieșite din visuri și transfigurări interioare, din fanatism ori contagiuni ale exaltării.

Notăm încă un fenomen caracteristic. Aceste stări de alarmă nu rămâneau numai pe planul conștiințelor individuale, ci se revărsau și în afară, alunecând în forme de tiranie publică, intrând în spiritul legilor de stat, determinând acte de intoleranță. Din moment ce *Biblia* e legea dată de Dumnezeu, se cerea ca aceasta să fie luată de oameni până în litera ei strictă. În *Biblie* se arată că izraeliții au nimicit pe amaleciți; prin aceasta Cromwell se simțea îndreptățit și autorizat să masacreze pe irlandezi. *Biblia* aprobă anume lapidări; de aici, în epocă, de atâtea ori strigătul adresat cu îndârjire extatică în special comunelor: „striviți-le sub pietre!“ Poporul englez era îndemnat să se simtă în sinea sa ca un popor ales, un nou Izrael. În ce privește pornirea războinică, puritanii socoteau ca și ei luptă pentru Iehova, întocmai ca accia cărora psalmii biblici le-au închinat cântecul lor de slavă.

În această stare de spirit, ce modificări va produce fenomenul Restaurației? Denumirea de „Restaurație“ e convențională. Cuprinde, de fapt, mai mult decât exprimă. Procesul are întinderi largi și aspecte variate. E vorba nu doar de revenirea pe tron în 1660 a lui Carol al II-lea, un nou Stuart, ci și de o întregă mentalitate, în parte constituită, în parte pe cale de constituire. Scrierile lui John Bunyan despre perfecționarea creștină (*Grace Abounding* – Revărsarea grației, 1666) și despre lupta pe care trebuie s-o dea omul singur pentru a-și salva sufletul (*The Pilgrim's Progress* – Călătoria pelerinului, 1678) aveau răsunet profund în toate straturile instruite ale societății. Faptul că de la revenirea Stuartilor autorul lor zăcea în închisoare le sporea popularitatea. Cartezianismul își făcea drum și chiar părea o filozofie la modă. Newton descoperind legile mecanicii confirma noua încredere în drepturile și puterile naturii. O cartă din 1662 dădea Societății Regale (*Royal Society*) noi impulsuri pentru cercetarea naturii. Principiile metodei inductive expuse de Francis Bacon în *Novum Organum* primeau mereu noi confirmări. Notăm apoi apariția filozofiei lui John Locke cu fundamentul ei senzorialist și cu tot acel mare sprijin pe care putea să-l aducă ideilor de toleranță religioasă, de libertate individuală și de datorie cetățenească. În sfârșit, amintim și gândirea politică a lui Thomas Hobbes, din care Restaurația își constituia sub raport doctrinar un punct de sprijin. Resortul legii morale – susținea această gândire – stă în egoismul

oamenilor. Acordul de voințe înscris în legi rezultă din lupta în societate a egoismelor, luptă, care este o stare naturală. Oamenii se urăsc între ei: *homo homini lupus*, de aceea, singura soluție împotriva anarhiei și exterminării reciproce este autoritatea unui stăpân puternic. Este tocmai teza pe care regalitatea redobândindu-și tronul o aștepta mai mult din partea doctrinei.

Să privim însă și reversul medaliei. Curând se va vedea că regele revenit pe tron nu era monarhul menit să corespundă așteptărilor populare. Exilul lui pe continent, departe de țară, îi răpise mult din putința de a simți pulsațiile și de a înțelege cu adevărat problemele acesteia. În loc de a instaura o eră de siguranță și de pacificare a spiritelor, dimpotrivă, va perpetua una cu stări de neliniște, cu lupte deschise. Și anume: lupte între Parlament și coroană, între tradiționalismul catolic și radicalismul protestant, între pretențiile încă rigorigiste ale bisericii oficiale și tendințele emancipatoare ale universităților, între diferite forme de viață ale păturii aristocratice și dorința de regenerare morală resimțită cu sinceritate de oamenii de mijloc. În timpul exilului său din Franța, Carol al II-lea fusese câștigat de catolicism; evitase însă o convertire publică pentru a nu jigni sentimentele comune și a nu provoca împotriva lui o înțetire a adversității puritane de natură să-i pericliteze revenirea la tron. Îi lipsea marea solemnitate a regalității; știa totuși să câștige simpatii și să se facă agreabil. Nu avea scrupule, dar prin abilitate învăluia aceasta într-o perdea de fum. În exil cunoscuse o existență precară; trăise din împrumuturi ori subvenții cu dedesubturi politice pe care i le dădeau când curtea regală a Franței, când aceea a Spaniei. Aceasta contribuisese a-i forma o mentalitate tranzacționistă, accentuându-i-se astfel o seamă de trăsături înnăscute și făcându-l oarecum irespectuos cu el însuși și cu alții. Avea aplecări spre voluptățile ușoare ale vieții. Contemporanii să afirmă că adesea dădea mai multă atenție metreselor și câinilor de vânatoare decât sfetnicilor și treburilor de stat. Cu o anume iresponsabilitate deprinsă în anii de risipire ai tinereții avea să rămână de fapt până la sfârșitul vieții. Se comporta inegal, lăsându-se sub stăpânirea stărilor de moment. Rareori calcula urmările posibile ale actelor sale. Trecea cu ușurință de la măsuri de asprime sângeroasă la acte dezlănate de clementă rău înțeleasă. Nu e de mirare de aceea că uneori îi erau primite cu îndoială chiar inițiativele bune. Se făceau asupra lui reflecții ca acestea: „pentru dușmanii regelui, indemnizații; pentru prietenii săi, uitare“.

Curând exemplul dat de rege avea să contagieze pe mulți. Concepția lui de guvernare, departe de a însemna o frână în calea fenomenelor anarhice, inerente în perioadele de schimbări bruște în viața politică și socială, dimpotrivă, le va fi favorabilă. Epoca puritană dusesese pruderea până la absurditate și superstiție: acum – în violent contrast cu aceasta – cavalerii își etalează fără reținere manifestările libertine. Mari seniori îmbrăcați în haine scumpe sunt văzuți adesea în taverne rău famate, dedându-se la plăceri crude, cinice, respingătoare prin lipsa lor de bun-gust și decență. Bețiile, bătăile, înjurăturile, trivialitățile, cântecele obscene, petrecerile provocatoare în tovărășia prostituatelor, toate acestea se succed în serie, pe scară în creștere. S-ar părea că în fața unor asemenea revărsări frenetice, digurile moralei

și ale onestității au cedat. Virtuțile tăcute sunt disprețuite, în cel mai bun caz ignorate. În schimb, se aplaudă și sunt la modă bravada, sarcasmul impertinent, îndrăzneala scandaloasă, inițiativele făcute să sfideze regulile cumințeniei, ale măsurii, ale bunului-simț. Violurile se țin lanț; există chiar și un fel de mândrie – mândrie individuală și mândrie de castă – în a se vorbi despre acestea cu glas tare, fără vreo reținere sau alta. Crimele, de asemenea, abundă; unele au ca mobil gelozia, invidia, răzbunarea, pasiunea politică; altele pornesc din simplu joc sau din vanitate. Chiar fapte abdominabile își găsesc repede justificări sau absolviri de vreo răspundere; s-ar spune că între criteriile binelui și ale răului demarcațiile s-au șters; există impresia că ne-am afla într-o lume în care a devenit cu puțință orice, din moment ce nimic nu mai e stigmatizat sau socotit ignobil.

În anume cartiere ale Londrei tavernele s-au înmulțit. Au apărut și așa-numitele *coffee-houses* în care de fapt se consumă mai mult alcool decât cafea și ceai. Toate sunt oficine de cronici scandaloase, de anecdote, de insinuări la ordinea zilei. Lady Castlemaine – metresa cvasi-oficială a regelui – se află printre subiectele preferate. Mai cu seamă în lumea aristocratică întâlnim mulți disponibili fără preocupări serioase, agățându-se cu disperare de evenimente și colportări mondene. În genere se pierde multă vreme. Spectacolele brutale – lupte de cocoși, asmuțiri de câini și tauri – fac deliciul tinerilor aristocrați, gata în aceste prilejuri să coboare în oricâtă vulgaritate și s-o practice cu ostentație.

Bineînțeles, această atmosferă de cinism și desfrânare privea doar viața unei minorități; este însă minoritatea care prin poziția ei socială atrăgea priviri, dădea tonul, exprima viața de lume.

Venim acum la situația teatrului. Decretele și rechizitoriile Parlamentului îi impuseseră o tăcere de aproape două decenii. Această durată, în sine nu este lungă; urmărirea ei însă sunt importante. Teatrul va reveni în actualitate, dar sub altă formă decât cea anterioară. Între teatrul Renașterii și cel din Restaurație există desigur deosebiri sensibile de concepție dramatică, de repertoriu, de public, de atmosferă generală; toate acestea fără a săpa între cele două etape o prăpastie, ci dimpotrivă asigurând continuitatea.

2. Aspecte noi în viața de teatru

Între 1642 și 1660, sistarea activității dramatice fusese aproape totală. Mai avuseseră loc cel mult unele reprezentări sporadice cu notă clandestină sau cu notă de frondă, pentru un public restrâns. Însemnătatea acestora totuși nu este neglijabilă. Pălpăirea lor dovedește continuitate. Când teatrele vor fi în măsură să-și redeschidă porțile, urmând ca în scurtă vreme să-și reia vechea lor activitate, vom avea de-a face cu situații și gusturi schimbate. Societatea, dornică de plăcerile care atâta vreme îi fuseseră refuzate, se va îndrepta spre reprezentațiile de teatru cu frenezie. Pentru păturea aristocratică, aceste reprezentații devin prilejuri de reuniuni mondene. Sunt cu atât mai căutate cu cât printre spectatori adesea se află

și regele. Se țeș intrigi, se propagă în șoaptă ultimele scandaluri, se înnoadă idile, se arborează toalete și bijuterii, se dă curs modei. Tot așa de asiduu vor veni la spectacole și burghezii bogați sau instruiți, bucuroși să stabilească aici legături cu magnații sau favoriții zilei, să se facă remarcați, să-și afirme orgoliul social. În acest freamăt vom putea distinge două serii de motive. Unele țineau de atracția pentru artă; mai precis: de o artă colorată, decorativă, delectabilă, capabilă să procure satisfacții imediate; altele exprimau mulțumirea vanitoasă că s-a putut triumfa împotriva unei austerități absurde, decretate cu trufie de adversari politici și spirituali.

Din vechea gardă de autori nu mai întâlnim pe nimeni. Shirley, e drept, se afla încă în viață, dar nu mai scria de mult. Piese elisabetane, în forma lor originală, nu mai plac îndeajuns. Împotriva unora chiar dacă în trecut cunoscuseră succese remarcabile, se iau atitudini aspre, aproape ostile, jignitoare. Un exemplu. Samuel Pepys, celebrul secretar al amiralității, mai târziu (1684–1686) președinte al Societății Regale, spirit instruit, el însuși pictor și scriitor, nu se sfia să declare că *Visul unei nopți de vară* este „piesa cea mai insipidă și ridicolă pe care a putut s-o vadă vreodată” și că la reprezentarea lui *Romeo și Julieta* s-a plictisit de moarte. Într-un fel asemănător gândea și publicul obișnuit. Acesta, spre deosebire de publicul din trecut, nu mai simțea nevoia să se lase purtat de iluzii, să dea ficțiunii dramatice înțeles de transfigurare a vieții; nu-și mai împletea înfiorarea proprie cu aceea a personajelor de pe scenă, ci privea textul cu un ochi mai rece, cu un suflet mai șters, cu o curiozitate în felul ei vie, activă, însă neîncălzită de emoții și mari tresăriri.

În pătura de sus, teatrul e privit ca un divertisment de curte. Aplecarea aceea sensibilă a publicului elisabetan spre omenesc, spre feericul simțirii, spre jocurile sublime ale fanteziei, spre poezie în sensul deplin al cuvântului, în bună parte s-a stins. Ce se cere acum, ce este mai în gustul vremii, e ca scena să imite direct realitatea. Plăcerile pe care le oferă viața – *acelea*, nu altele – să fie transpuse și pe scenă. Noul spectator nu ar mai vrea să facă eforturi sufletești și intelectuale; se mulțumesc cu imagini curente, și aceasta nu sub o prismă satirică, preocupată să corecteze laturi vicioase ale individului ori ale societății, ci dimpotrivă răsfățând cu măguliri și simpatie tocmai aspectele mai senzuale și mai libertine.

Autorii de altădată continuă a fi gustați, dar cu rezerve. Par învechiți, stângaci, prea visători, exprimând simțiri desuete. Piese lor – parte din ele – vor fi reluate, însă cu remanieri adesea arbitrar. Unele remanieri purtau semnături mai autorizate; altele sunt anonime. Tendința nu a cruțat pe nimăn: nici pe Marlowe, pe Beaumont, pe Fletcher, pe Webster, pe Ford, nici chiar pe Shakespeare. E vorba de concesiile făcute gustului la modă. Noul auditoriu se credea instruit, rafinat, inteligent; în realitatea era mai mult prezumțios, câteodată și snob. Găsim influențe ale stilului de la Versailles, adus în Anglia mai cu seamă de gentilomii care făcuseră parte din suita regelui în exil. Imitația, în bună parte, putea să pară naivă și brutală. Avea în vedere multe fapte de suprafață: decor, costume, lumini, fast, culori, ca pentru o viață de lume. Apăreau modificări și de concepție. Teoretic, noii autori căutau

apropieri de teatrul clasic francez; în practică, tradițiile engleze au rămas biruitoare. Găsim în continuare subiecte și intrigi stufoase, acțiuni purtate paralel pe mai multe plănuri, scene de ferocitate, comic truculent, amestecuri stilistice, totul stăpânit de trăsături baroce.

Noile repertorii vor cuprinde mai departe tragedii și comedii. Cele dintâi vor stăruî pe linie declamatorie; naturalețea, adevărul uman, emoția simplă și profundă apar mai rar decât înainte. Shakespeare nu mai constituie un model. Comedia în schimb e mai vie, mai comunicativă; verva ei bogată și gluma prelungită o vor menține cu simpatie în atenția publicului. Din păcate, preferința dată unor îndrăzneți prea directe îi vor răpi adesea eleganța, împingând-o la distonanțe.

În metropolă, la începutul Restaurației, au primit autorizație de funcționare două companii de actori: una cu numele de „Trupa Ducelui” (*Duke's Men*), având conducător pe sir William D'Avenant, cealaltă intitulată „Servitorii Regelui” (*King's Men*, în textele oficiale *King's Servants*), sub direcția lui Thomas Killigrew. Câteva vreme au jucat separat: prima la Lincoln's Inn Fields și apoi la Dorset-Gardens, cealaltă în arena pentru luptele de cocoși (*cockpit*) de la Drury Lane. În 1682, spre sfârșitul domniei lui Carol al II-lea, cele două companii s-au contopit. După acestea au mai luat ființă și alte trupe de actori. Dar cele amintite sunt cu deosebire importante, prin aceea că în ele s-a dat tonul noii mișcări dramatice; dețin acum o însemnătate ca aceea pe care în perioada elisabetană o avuseseră teatrul Globe și teatrul de la Blackfriars.

Socialmente, actorii au o situație mai bună. Prejudecățile sunt pe cale de stingere. Nimeni nu s-ar mai gândi să-i azvârle la marginea societății. Spectatorii și actorii se caută reciproc, pe alocuri în mod insistent. În viața teatrală domnește în mod contagios o atmosferă de galanterie, într-un anumit fel cinică și frivolă. Între membrii diferitelor trupe, faptul constituie o trăsătură de unire. Asistăm astfel la încheieri de mici coaliții libertine, amatoare de insolențe, de plăceri, de intrigi și acțiuni insidioase, de succese ușoare, de anume ostentații cu notă mondenă și vanitoasă.

În personajul actoresc din epocă apar nume pe care istoria mișcării dramatice din Anglia le-a înregistrat cu grijă. Asupra unora avem aprecierile directe ale contemporanilor. Despre Betterton, director de trupă și regizor, se spune că era pentru actori un dătător de stil, de măsură și de naturalețe, așa cum într-o generație anterioară fusese Burbage. Kynaston în tinerețe prelua rolurile feminine; mai târziu s-a specializat în roluri de bătrâni. Sandford era neîntrecut în rolurile de trădători, fapt cu atât mai vrednic de amintit cu cât el ca om era blând, afectuos și incapabil de vreo răutate. E amintit adesea numele lui Mokes, cu precizarea că interpreta atât de bine rolul încredințat încât personalitatea lui se confunda cu aceea a personajului. Excela în roluri de compoziție și în arta de a încarna tipuri caracteristice. Dryden laudă cu însuflețire pe Mrs. Barry pentru felul cum în rolurile Cleopatrei, Roxanei, Monimei și Belviderei (*Venice preserved* de Otway) știa să pună grație, tandrețe și expresie învăluitoare. Apariția femeilor pe scenă era un fapt relativ

recent. Poate tocmai de aceea contemporanii îl priveau cu atenție și interes. Aflăm din relatările lor că Mrs. Saunderson, devenită mai târziu soția marelui Betterton, era o interpretă ideală a eroinelor lui Shakespeare (în special lady Macbeth), că Mrc. Bracegirdle, favorita lui Congreve și Rowe, cucerea de la primele replici publicul, că Mrs. Butler excela în roluri comice fără a fi totuși o actriță proeminentă, că Mrs. Leigh strălucea în rolul fetei bătrâne, că Mary Davies l-a cucerit pe rege cântându-i o baladă și că Nell Gwyn, după ce fusese un timp metresa regelui, a revenit spre satisfacția generală în teatru.

Constatăm la capătul acestei relatări că teatrul își redobândea întreaga actualitate. Ca și în trecut va continua să fie un centru, polarizând în jurul lui mișcare de scriitori, de opere, de curente literare și de opinie publică. În raport cu ceea ce am întâlnit în perioada Renașterii, firește, manifestarea numără mai puține străluciri. Totuși, pentru epoca în care s-a produs, fenomenul este ilustrativ și caracteristic. E nevoie de aceea să-i dedicăm o seamă de analize speciale.

3. Influența franceză; tradiția națională

În ce fel anume putem defini trecerea de la teatrul Renașterii la unul nou al Restaurăției?

Înregistrăm, ca fapt nou, o pătrundere mai accentuată a influenței franceze. Exilații – menționăm printre aceștia pe D'Avenant, Waller¹, Denham² – se apropiaseră de clasicismul francez, resimțindu-i prin comparație cu cel englez rafinamentul mai pronunțat și echilibrul mai constituit. În viața de lume, începând cu atmosfera de la curtea regală și continuând cu aceea din reședințele seniorilor, eleganța și strălucirea curților de la Paris și Versailles exercitau o influență vecină cu fascinația. Paralel cu acestea aflăm și preocupări mai substanțiale. Nu toată societatea engleză se complăcea în libertinajul epocii. Trebuie să știm că părți întregi din această societate, protestând atât împotriva voluntarismului dogmatizant practicat de puritani, aspirau spre forme de viață cu mai mult stil, cu mai mult echilibru, în care imaginația să intre sub disciplina și ordonările rațiunii.

De fapt, semne de influență franceză, mai ales în teatru, începuseră să se ivească mai demult. Acum însă acestea se întetesc. În mulțimea și varietatea lor putem desluși elemente din teatrul lui Alexandre Hardy, împrumuturi din romane cavalierești, trăsături întreținute de spiritul Frondei (efervescentă, demonstrații emfaticе, galanterie, limbaj hiperbolizant, amestecuri de eroism și tandrețe), traducere din Thomas Corneille, Quinault, Scudéry, Molière ș.a. Alegerea pieselor traduse nu denotă un criteriu ferm; gustul este încă nesigur; tendința însă este în plină dezvoltare, ceea ce de fapt ne interesează.

¹ Edmund Waller (1605–1687): poet respectat de contemporanii săi, fără măreție și profunzime, dar caracteristic prin eleganța formei, prin claritate și prin sinceritatea simțirii.

² Sir John Denham (1615–1668): oxfordian, regalist, devotat Stuarților; în descrierile lui de natură și în evocările sale împletește cu artă și discreție digresiuni morale.

Constatăm totodată și o persistență hotărâtă a tradiției naționale. Repertoriul elisabetan este încă în ființă. Materialmente, faptul e normal. Pentru moment, teatrele care își reiau activitatea nu aveau la dispoziție altceva. Până a se ajunge la o creație dramatică nouă, conformată în spiritul tendințelor definite între timp, era indispensabil să se păstreze cea veche. Am greși însă reducând lucrurile la atât. Creația în cauză avea rădăcini în însăși esența sufletului național. Ilustra o mare perioadă din viața țării și fusese reprezentată de poeți memorabili. Făcea parte din patrimoniul spiritual al poporului englez. A se trece peste ea lăsând-o în uitare ar fi însemnat să se producă o spărtură, o discontinuitate cu consecințe greu de caracterizat în funcționarea cugetului național. Or, mai presus de orice, ceea ce o ținea în picioare era tocmai forța ei intrinsecă.

Precizăm însă că preluarea acestei moșteniri nu a fost făcută în linie clasică, ci cu alterări și complicații. Întâlnim acum o scară de aprecieri în care popularitatea clasic-baroc devine esențială. Principala considerație este atribuită lui Ben Jonson căruia i se admiră – mai cu seamă cei instruiți – cultura clasică și severitatea doctrinei. Publicul mare aplaudă cu o simpatie aparte piesele ieșite din colaborarea Beaumont-Fletcher. Asupra lui Shakespeare stăruie impresii incerte. Amintirea lui, fără îndoială, subzistă. Sentimentul că a fost un autor mare nu s-a șters în opinia generală. O ieșire violentă ca aceea a lui Samuel Pepys fusese doar un fapt sporadic, un „teribilism” al epocii. Opera în totalitatea ei continuă să fie respectată; nimeni nu se gândea s-o nege ori să-i micșoreze însemnătatea. Totuși, oarecum, poetul era lăsat în marginea actualității. Opinia era una; starea de fapt, alta. Se trece cu ușurință, cu neînțelegere, peste părți întregi din repertoriul său. Piesele lui sunt apreciate pentru partea lor spectaculoasă, pentru bogăția lor imaginativă, mai puțin însă pentru fondul lor uman, pentru gândirea filozofică din ele, pentru galeria lor de caractere. Shakespeare continuă să fie jucat; lumea contemporană însă nu are și pietatea lui. Dovadă ușurința și arbitrarul cu care se intervenea în textele sale cu tăieri sau adăugiri concesive. Dintre acestea, unele erau de-a dreptul flagrante: scene de balet în *Macbeth*, transpunerea *Furtunii* în stil de operă, momente de divertisment în *Iuliu Cezar* ș.a. Deși spirit ales, Dryden își avea și el partea de vină în aceste inițiative; judecata literară mai târziu nu se va sfii să le numească adevărate profanări.

Teoretic, argumentele împrumutate din clasicismul francez treceau înainte; practic însă tradiția națională se dovedea mai puternică. Gusturile baroce ale timpului nu erau făcute să se împace cu spiritul regulilor lui Boileau; preferau trăsăturile dramei elisabetane în care găseau afinități și puncte de sprijin. Adăugăm la acestea și atitudinea publicului; acesta era mai doritor de senzații tari, de efecte puternice, de scene zguduitoare, de emoții vulcanice, decât de analize atente și severități artistice. O noutate, desigur, s-a produs; continuitatea – repetăm – nu a fost frântă.

În ce măsură între aceste două filoane – influența clasicismului francez, tradiția națională elisabetană – s-a produs o sudură? Răspunsul va reieși contextual în cursul dezvoltărilor următoare.

4. Barocul

În câteva rânduri până aici a fost amintit termenul de *baroc*; îl vom întâlni și mai des de acum înainte. E nevoie de aceea să ne oprim asupra lui cu o seamă de considerații teoretice.

Multă vreme istoria și critica literară nu au dat atenție termenului. Îl socoteau ca aparținând artei plastice, nu și literaturii. Oarecum, în măsură în care ideea de baroc era asimilată cu cea de bizar, termenul căpăta și un înțeles peiorativ. Diderot, în *Encyclopédie*, propunea această accepțiune. Către sfârșitul secolului trecut a început să se producă o schimbare de optică. O vom găsi consemnată mai întâi într-un eseu celebru al criticului elvețian Heinrich Wölfflin despre *Renaștere și baroc în Italia* (1885); două lucrări mai noi, fundamentale, *Storia della età barocca in Italia* a lui Benedetto Croce (1929) și *El barroco* a spaniolului Eugenio d'Ors (1936) aveau să dea termenului și preocupării corespunzătoare o largă circulație.

Este vorba de o categorie stilistică și de istorie literară bine definită. Istoriceste, această categorie se referă la perioada de sfârșit a Renașterii, cu sentimentalismul ei preromantic. Stilistic i se poate da o largă extensiune, ajungând să se substituie termenului mai general de manierism și cuprinzând procese artistice din diferite epoci de cultură (alexandrinism, euphuism, culteranism, marinism ș.a.). Eugenio d'Ors, în lucrarea amintită (de fapt un eseu plin de strălucire și ingeniozitate), consideră barocul drept o categorie de înțelegere cu valențe în toate direcțiile civilizației, o constantă istorică punând întotdeauna pe manifestările ei o pecete de artă și de idealism estetic-filozofic.

Indiferent în ce domeniu l-am întâlni – artă, literatură, muzică, formă intelectuală de viață – barocul e patetic, se adresează sentimentului, întreține mișcare, se înconjoară de fast, își caută expresia, decorează totul în jurul său, adesea dezvoltă emfază. Caută noutatea; îl încântă imprezibilul; nu refuză să proclame paradoxuri ori să pună în discuție idei statornicite. Se ridică împotriva regulilor; nu arareori și-a arogat dreptul de a dizolva bariere sau constrângeri de ordin doctrinar și programatic care ar sta în calea artistului; își ia libertăți față de cultul autorității, oricare ar fi aceasta; pune plenitudinea vieții mai presus de alte criterii; îl interesează explozia sentimentelor, paroxismul pasiunilor, salturile și exacerbările, fluiditatea stărilor intime, trecerile intempestive din realitate în transfigurare, jocurile de clarobscur ale sufletului, rafinamentele și bețiile de culoare; folosește larg metafora, explorându-i neîncetat puterile de expresie și sugestie.

Raporturile dintre clasicism și baroc nu sunt de excludere, cum s-ar părea. În multe privințe, într-adevăr, barocul se situează la antipodul simplității și severității clasice. Nu înseamnă însă că și unul și celălalt nu ar putea să aibă aceeași finalitate etică. Atâta numai că barocul ar cuprinde-o în forme deschise, largi, colorate, în vreme ce clasicismul practică forme închise, sobre, mai economicoase. Atât clasicismul cât și barocul au putut genera capodopere. Precizăm însă că în vreme ce tipul clasic operează prin reducere, subsumând realitatea unei formule unice, tipul baroc operează prin amplificare, integrând realitatea unei formule de contrast.

În Italia, de fapt locul de naștere al barocului, acesta s-a manifestat în plastică, literatură, muzică, chiar și în filozofie, dacă ne gândim la felul cum Giordano Bruno a proclamat ruptura cu umanismul senin al Renașterii. S-a afirmat adesea că în literatură rolul barocului ar fi fost mai șters. Marino și marinismul, de exemplu, care între 1630–1650 au avut atâta răsunet în diferite țări europene, în patria natală nu au recoltat decât rezultate mediocre. Ideea că scopul suprem al poeziei este să uluiască pe cititor s-ar fi soldat aici cu bogății luxuriante de metafore, antiteze, bizarerii verbale, extravagante stilistice, nu însă și cu aprofundări de conținut. Această opinie, desigur, poate fi pusă sub semne de îndoială. *Gerusalemme liberata* de Tasso (1580), *Il Pastor fido* a lui Guarini (1590), *De Concetto poetica* a lui Camillo Pellegrino (1598), *Rimele* lui Giambattista Marino (1602), *Dei madriali et ode* a lui Giambattista Basile (1609), *La Secchia rapita* de Tassoni (1622), *Poeziile* lui Tommaso Campanella (1622), *La Reina di Scotia* de Federigo della Valle (1628), ca să nu amintim decât despre acestea, pot face dovada contrarie.

În Spania, barocul și-a găsit de asemeni o patrie. Tot renașcentismul spaniol este încărcat de semne baroce. Deslușim prin rețeaua acestor semne criza de conștiință din sânul unei comunități naționale în proces de decadentă politică și economică, oscilând cu salturi descumpănitoare între idealuri cavalierești, stări mistice și mizerabile realități de tip picaresc. Nimic, am putea spune, nu se petrecea în liniște; oricând, chiar și în situații fericite, se putea ivi o sfâșiere, o contradicție, o presimțire de catastrofă. Tragicul – sub pana lui Cervantes, a lui Lope de Vega, a lui Calderón, a lui Tirso de Molina – se amestecă cu comicul, crima cu galanteria, viciul cu sfințenia, iluzia cu realitatea, teluricul cu divinul, puterea de sacrificiu cu intoleranța, înțelepciunea cu nebunia, nevoia de absolut cu una de evadare. Iar ca mijloc de expresie, cu rafinamentul său cultist, cu folosirea metaforei până la spargerea limitelor, Góngora a inventat un limbaj al culorii, al visului, al figurării simbolice, al evadării din realitatea obișnuită, poate cel mai aproape din câte s-au produs vreodată de forma de mișcare și de ieșire din reguli a barocului.

Franța, în secolul al XVII-lea, părea mai puțin propice pentru dezvoltări baroce. Inițial Malherbe își căutase inspirația într-un miraculos creștin susținut prin metafore, hiperbole și antiteze; ulterior, acordând elocinței și rațiunii prioritate asupra lirismului și sentimentului, s-a orientat spre clasicism, devenind unul din precursorii acestuia. Sainte-Beuve, comentând transformarea, precizează: „...a întemeiat însă ceva nobil, adevărat, în acord cu sensul națiunii”. Cercetări mai noi încearcă să dovedească și să illustreze că între 1570 și 1670 în Franța părți întregi din literatura ei, numărând figuri de proporția lui Corneille și Racine, au în ele caractere baroce.

În Anglia barocul ridică probleme aparte. În ce măsură anume l-am putea atribui epocii elisabetane? Euphuismul, incontestabil, este o formă britanică a marinismului italian și a gongorismului spaniol. Teatrul lui Shakespeare – mai ales comedia – are puncte de asemănare cu cel spaniol al lui Lope de Vega și Calderón. Elisabetanii, și ei, au gândit ca artiști într-un spirit străin de reguli și constrângeri programatice. Nu mai puțin, oscilația între visare și realitate îi caracterizează pe

toți. Rămâne însă un fapt cert: spiritul elisabetan. În esența lui, acesta avea caracter umanist. Respectul pentru Antichitate e puternic. Creația engleză s-a produs printr-o sudură profundă cu fondul clasic. Or, aceste trăsături atât de constitutive contrazic linia creștină și antiumanistă a barocului de tip spaniol. E necesar de aceea ca în perioada elisabetană atribuirea acestui caracter să fie făcută cu circumspecție. Dar o dată cu revenirea Stuartilor situația s-a schimbat; barocul acum va putea să se desfășoare în elementul său.

5. Ieșirea din criză. William D'Avenant

Prima spărtură în marea criză pe care acțiunea puritană o impusese teatrului se datorește lui sir William D'Avenant (1605–1688).

Tatăl său era proprietarul unui han din Oxford în care se spune că Shakespeare și tovarășii lui de teatru se abăteau adesea. Copilul crescuse și se formase într-un spirit de adorație față de marele poet. Se spunea chiar că ar fi fost fiul lui natural. E o simplă prezumție; în orice caz, tânărul era bucuros ca această versiune să se răspândească acreditându-se. A început să scrie teatru de timpuriu; e vorba de piese în genere ușoare, fără notorietate, dar care erau pe placul regelui Carol I. În timpul revoluției a rămas atașat de cauza regală. Milton, poetul republican, a intervenit în favoarea lui; i-a obținut grațierea pentru restul pedepsei cu închisoare și după aceasta a contribuit ca sub puritani să câștige oarecare încredere, ceea ce îi va ajuta să încerce inițiativele lui memorabile în favoarea teatrului ostracizat. Sub Restaurație s-a bucurat de reabilitare și onoruri depline.

Încă înainte de prăbușirea lui efectivă, regimul puritan începuse să dea semne de oscilație și slăbiciune. Înțelegea – sub presiunea faptelor – că opinia publică era nemulțumită și că încordarea la care era supusă nu putea fi prelungită dincolo de orice limită. O anume destindere, și politică și psihologică, se impunea de la sine; ideea și posibilitatea ei se conturau, luau ființă, chiar dacă deocamdată regimul se obstina să nu le recunoască.

În acest moment psihologic are loc inițiativa lui D'Avenant. În 1656 obține permisiunea de a prezenta publicului un „Divertisment alegoric cu muzică și declamație în maniera celor vechi”. Adăpostirea lui trebuia să aibă loc în City, la Rutland House. Textul reunea în el elemente de dramă și operă, nu însă dialogate, ci sub formă de lungi rapsodii în proză, a căror lectură era însă întreruptă prin bucăți de muzică vocală și instrumentală. Cu toate precauțiile luate, tentativa era riscantă; sub nota ei discretă se ascundea de fapt un protest hotărât și deopotrivă o trecere la acțiune.

Primirea făcută acestei încercări, cu atât mai mult cu cât autoritățile i-o toleraseră, i-a dat îndemnul să continue. În 1658 D'Avenant reia inițiativa, de astă dată într-un mod mai consistent, cu drama *The Siege of Rhodes* (Asediul Rodosului) camuflată în operă. Istoria literară și istoria teatrului socotesc momentul epocal; s-a spus că de la el datează renașterea dramei engleze.

Avem de-a face cu un subiect eroic urmărind să pună în lumină ideea de onoare, forța pasiunii și înălțimea morală a iubiri conjugale. Acțiunea e confuză, încărcată, împiedicându-se parcă tot timpul de mulțimea ideilor pe care autorul țină să le demonstreze. Se întâlnesc aici influențe venite din diferite părți: franceze, spaniole, italiene, mai mult placate decât topite într-o unitate organică. Din literatura națională răzbat mai cu seamă ecouri din concepția lui Fletcher. Însă cea mai vizibilă din toate este influența franceză: sentimente nobile și iubire pătrunsă de simțul datoriei ca în tragediile lui Corneille, abundență poetică și vanitate a gloriei militare de tipul celor întâlnite la Georges de Scudéry, inventivitate și călătorii imaginare ca în romanele lui Marin Le Roy de Gomberville, grandoare a evenimentelor amintind de atmosfera romanelor lui La Calprenède. E vorba de autori ale căror scrieri începuseră să aibă circulație în pătura instruită din Anglia.

Camuflarea dramei în operă era făcută în stilul reprezentațiilor de la curtea lui Ludovic al XIV-lea, cu fast de scenă, cu intermedii de muzică și balet, cu prețiozități de spectacol rafinat.

Sub Restaurație scriitorul s-a bucurat de aprecieri unanime. Carol al II-lea îl număra printre poeții săi favoriți. Criticii îi recunoșteau meritul de a fi găsit formula unei versificații vii și variate, ferită de retorică și declamație. Stimulat de aceste recunoașteri, D'Avenant s-a arătat tot timpul neobosit. A compus douăzeci și cinci de piese, tragedii și comedii, unele pe întindere de cinci acte. Cincisprezece din aceste piese îi fuseseră reprezentate înainte de Restaurație. Nici una însă nu s-a impus în mod aparte; până la sfârșit *Asediul Rodosului* le va eclipsa pe toate, și ca valoare artistică, și ca însemnătate programatică. Notăm că D'Avenant a avut și rivali: Shirley, May, Brome (imitatorul lui Ben Jonson), până la un punct chiar și pe Milton, căruia în epoca aceea i se reprezenta „masca” sa *Comus* la castelul Ludlow.

În calitate de conducător de teatru, D'Avenant a dovedit și mult spirit practic. S-a preocupat să dea strălucire punerii în scenă. A format o școală de actori tineri din sânul căreia au ieșit talente ca Betterton, Harris și Mrs. Saunderson. A inițiat și statornicit măsura ca rolurile feminine să nu mai fie jucate de bărbați ci de femei. Până la el, femeile apăreau doar în cercuri închise, la reprezentațiile de la curte. Faptul a fost privit în epocă drept o îndrăzneală, deși în Italia data de un secol, iar în Franța de șase decenii. Deopotrivă, a dat impulsuri și scenografiei propriu-zise, introducând decorurile mobile și cerând ca punerea în scenă să fie ridicată pe același plan de importanță cu jocul actorilor.

6. John Dryden

În literatura Restaurației, Dryden (1631–1700) se numără printre șefii de școală. Deși fiul unui puritan fervent și el însuși autor în tinerețe al unui elogiu închinat lui Cromwell, se va despărți de mișcare socotind că între constrângerile acesteia și spiritul lui adevărat exista o prăpastie. Sub Restaurație va primi unele

onoruri, nu însă atât de ferme și de substanțiale încât acestea să poată compensa ironiile și insolențele unor mari seniori, dispuși oricând să-l învinovățească de oportunism ori să-i considere opera cu rezerve. A luat parte la luptele timpului, politice și literare, în toate acestea aducea pasiune, inteligență, un simț viu al ideilor și al dezbaterii; nu trezea emoții puternice, dar știa să dea ideilor sale eleganță, mișcare, comunicativitate și mai cu seamă eferescența noutății.

Ultimii ani de viață i-au fost liniștiți. Faptul că după revoluția de la 1688 regele William i-a retras titlul de poet laureat fusese un simplu act de răzbunare politică, fără urmări asupra prestigiului său de scriitor și asupra admirației pe care opinia publică i-o acorda neprecupețit. A fost înmormântat la Westminster. Posteritatea britanică îl așază ca poet în rând cu Ben Jonson, Pope și Byron.

Geniul lui se afirmă cu putere în poezia lirică, în poezia narativă și în satiră. Totuși cea mai întinsă parte a creației sale a rezervat-o teatrului. Apare aici și ca doctrinar, și ca autor propriu-zis. Personalitatea scriitorului, ca și frământarea de idei din epocă, ni se revelează deopotrivă în amândouă.

Ideile lui Dryden asupra creației dramatice sunt expuse în diferite prefețe, în genul acelor *Examens* sau *Discours* pe care le-am întâlnit în volumele lui Corneille.

Principală prefață – de proporțiile unui studiu, aproape un mic tratat de poetică – însoțește drama *Almanzor and Almahide, or The Conquest of Granada* (Cucerirea Granadei). Poetul o intitulează *An Essay of Dramatic Poesy*. Există păreri care numără această scriere printre cele mai caracteristice manifeste literare ale lumii. Dryden folosește forma dialogată într-un stil viu și susținut. Participă patru interlocutori îmbarcați pe o corabie de pe Tamisa în ziua de 3 iunie 1665, data unei bătălii navale între englezi și olandezi. De îndată ce bubuiturile de tun s-au îndepărtat încep o discuție asupra artei dramatice. În centrul dezbaterii: teatrul englez și teatrul francez cu trăsăturile caracteristice și meritele fiecăruia. În acest cadru, autorul reînfațișează concepția proprie asupra compoziției dramatice. E un document cu atât mai interesant, mai autentic, cu cât a fost elaborat pe baza unei experiențe certe, după ce poetul scrisese și verificase pe scenă cinci din piesele sale. Găsim în el nu o mentalitate prezumțioasă, cantonată într-un număr de opinii fixe, ci un spirit activ, preocupat să găsească sensuri noi și să le coroboreze cu cele consacrate. Putem urmări evoluția preferinței lui de la Ben Jonson la Shakespeare, ideile extrase din meditațiile sale asupra scrierilor lui Boileau, Le Bossu, Corneille, Racine și Molière, precum și ecourile unor frământări contemporane din sânul artei naționale engleze în năzuința acestuia de regenerare.

Dryden stimează și admiră teatrul francez. E un sentiment profund, influențându-i deopotrivă și gândirea. Cere ca noua creație de teatru să respecte „regulile”. Cele trei unități reprezintă condiții fundamentale. Le consideră nu edicte abstracte ale minții, ci situații izvorând din indicațiile naturii. Are impresia că în tragicomedia engleză s-au debitat și s-au perpetuat mai multe absurdități decât în oricare alt teatru al lumii. Se impune eliminarea lor; în această privință, modelul francez poate fi dător de măsură. Teatrul englez trebuie să renunțe la excese și

la intrigile lui complicate; în locul acestora, i se recomandă să aleagă simplitatea, să dea acțiunilor deznodăminte limpezi și definite, să încadreze evenimentele într-un decor scenic adecvat.

În 1672, pentru a răspunde obiecțiilor suscitade de aceste idei, poetul întocmește un post-scriptum: *Essay on the Dramatic Poetry of the last Age* (Încercare asupra poeziei dramatice din ultime vreme). Apărându-și sistemul, introduce în dezbatere priviri asupra lui Horațiu, Vergiliu, Shakespeare, Fletcher și Ben Jonson. Subliniază superioritatea artei contemporane față de cea din trecut. Referindu-se la două piese de Shakespeare (*Măsură pentru măsură* și *Poveste de iarnă*) va demonstra că în dicțiunea lor „vulgară” – înțelegând prin aceasta bogăție stilistică, spontaneitate, popularitate, acord natural cu gusturile comune – există defecte și inadvertențe.

Câțiva ani mai târziu (1679), ca prefață la adaptarea lui după *Troilus și Cresida*, Dryden scrie studiul: *The Grounds of Criticism in Tragedy* (temeiurile criticii pentru tragedie). Poetul înțelege să rămână credincios doctrinei lui Aristotel, așa cum aceasta se reflectă în Franța prin scrierile lui Le Bossu (*Parallèle de la philosophie d'Aristote et de Descartes*) și René Rapin (*Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*) iar în Anglia prin acele ale lui Thomas Rymer (*A View of the Tragedies of the last Age*). Totodată ar vrea să se găsească o puncte de legătură între această doctrină și tehnica elisabetanilor. Apropierea de Shakespeare se accentuează; curând va deveni integrală, căpătând proporții de program și sistem. Dryden acum privește problema cu o pătrundere nouă și cu un mai pronunțat simț al nuanțelor. Respinge ideea că între clasicism și Shakespeare ar exista o prăpastie. Stabilind superioritatea acestuia față de Fletcher și Ben Jonson, consideră că iregularitățile din opera lui se explică prin condițiile epocii în care a fost scrisă. Shakespeare nu analizează; în schimb intuiește, căpătând astfel o mai ascuțită pătrundere a sufletului omenesc și implicit o mai mare putere de a crea caractere. Un clasicism lărgit cu acel simț profund al vieții ce se desprinde tot timpul din dramele shakespeariene: iată – după Dryden – soluția ideală către care tragedia engleză își îndreaptă de două decenii încoace eforturile.

Celelalte prefete sunt mai puțin caracteristice. Într-una însă, aceea la *Don Sebastian*, se află o precizare interesantă: „amestecul de tragic și comic constituie o necesitate a spiritului englez”.

În graficul gândirii lui Dryden găsim fluctuații și contraziceri.

La început va sublinia superioritatea sistemului francez. Aici acțiunea rămâne mereu în lumină; spre ea converg toate detaliile ce se ivesc și s-ar putea ivi în cursul conflictului; în „tragicomedia” engleză, dimpotrivă, elementele lăaturalnice sau adăugate o pot înăbuși. Textual: „un alt avantaj al francezilor asupra noastră ca și asupra spaniolilor este acela că nu iau dintr-o povestire decât ceea ce este necesar acțiunii, fără să se încarce cu o seamă de incidente subalterne lipsite de legătură între ele...”; sau: „...caracterele personajelor în piesele franceze pot fi urmărite până la deznodământ, unde se pot încă afirma printr-un incident nou; în piesele engleze,

dimpotrivă, găsim personaje care se schimbă neașteptat de la un moment la altul, fără motiv plauzibil și adesea chiar în situații când acest motiv ar fi trebuit să aibă un rezultat cu totul diferit...“ (*An Essay of Dramatic Poesy*). În destule momente se pronunță despre poeții naționali, chiar de primă mână, cu asprime. „...Dacă ne-am opri asupra pieselor lui Shakespeare, am putea constata că acestea sunt mai degrabă niște cronici care restrâng în reprezentații de două ore evenimente petrecute pe întinderi de treizeci sau patruzeci de ani, reducând totul la un fel de miniatură fără perspectivă, nu agreabilă cum ne-am fi așteptat, ci mai degrabă ridicolă“. Lui Ben Jonson îi obiectează: „...Jonson însuși, în *Seian* și în *Catilia*, lăsându-se prins de această prejudecată, a amestecat tragedia cu comedia...“.

Tot Dryden, mai târziu, revine cu avânt și simpatie spre iregularitatea dramei engleze. Găsește că totuși Corneille nu are dreptate; în schimb îi va elogia pe englezi (Shakespeare, Fletcher, Ben Jonson) cu însuflețire. „Prețuiesc modelele compoziției îngrijite, dar admir pe Shakespeare“. Afirmă că în operele engleze regulile se înscriu în substanța lor. Nu era nevoie – afirmă mai departe – ca poeții să le afle din doctrină; le-au găsit prin intuiția lor naturală, desfășurându-și în libertate inteligența artistică, geniul propriu.

În eseurile lui critice, tot ca un semn de influență franceză, Dryden își manifestă preferința pentru versul rimat; punându-i în lumină superioritatea artistică pledează pentru generalizarea lui în creația de teatru. Nu impune nimic dogmatic; își însoțește recomandarea de justificări și explicații. Precizează că înaintașii nu resimțeau nevoia rimei; dacă azi o socotim necesară, este pentru că vrem să ne stăpânim emoția, cuprinzând-o într-o artă mai gândită, mai conștientă, mai lucrată. Prin introducerea rimei nu înseamnă că s-ar renunța la varierea ritmului; oricum poezilor le rămâne libertatea să combine diferitele forme prozodice și să facă întreruperi la jumătatea versurilor.

Sfatul dat de Dryden a făcut școală. Îl vor urma cu interes și docilitate, autori ca Sedley, Crowne, Settle, Otway, Lee și a. Semnalul a fost dat de Dryden prin *The Conquest of Granada*. Curând va deveni semn distinctiv, trăsătură caracteristică, pentru toate așa-numitele „piese eroice“ (*heroic plays*). În primul moment inițiativa a trezit proteste; dar acestea vor fi înfrânte repede, nu doar prin adeziunea spiritelor instruite, ci și prin aceea a publicului obișnuit care începea să găsească în bogăția și muzicalitatea rimei o delectare încă nebănuită.

Revenim la inconsecvențele și contradicțiile lui Dryden. Întocmai ca în ideile lui teoretice apar și în creația lui ca autor. *Cleomenes*, scrisă în 1692, are linia, puritatea și noblețea tragediilor din repertoriul francez; cu un an înainte însă în *King Arthur*, aproape că nu făcuse altceva decât să se supună gustului vulgar. Teoretic exalta pe Shakespeare; practic opera în piesele lui diferite remanieri, unele din acestea – de exemplu în *Troilus și Cresida* – putând să pară de-a dreptul impietante ori ireverențioase. Sunt oscilații, incontestabil; nu este încă cazul ca asupra lor să venim cu rechizitorii.

Faptele trebuie interpretate. Avem de-a face, propriu-zis, nu cu un spirit care se deține, ci cu unul care caută. Mai precis: căutări în sine ca și căutări în datele și criteriile epocii.

Între 1675 și 1680, ca reflectare a evenimentelor din țară, în literatură începea să bată un vânt de renaștere a spiritului național. Nici o concepție nouă nu ar avea dreptul să strivească tradiția engleză. Există un instinct profund al națiunii care oricum trebuie apărat, respectat și lăsat a-și îndeplini mai departe funcțiunea. Puritanismul, într-adevăr, se rătăcise în excесе, din care cauză pierduse busola realității; totuși ceva din spiritul lui – să spunem: o anume nevoie de mai mult adevăr sufletească, de reviriment moral – rămăsese în aer și își dobânda acum un înțeles mai deplin. Împotriva lui Carol al II-lea opoziția se accentuează; e vorba și de politica lui, și de modul său particular de viață. Sferele anglicane dau semnale de neliniște; îngrijorarea lor va găsi ecou și într-o întinsă parte a opiniei publice. Există temeri, îndoieli și suspiciuni cu privire la intențiile lui Ludovic al XIV-lea; stăruie întrebarea dacă atitudinea coroanei britanice nu înseamnă subordonare față de monarhul francez. Cât privește publicul mare, acesta, obosit de modele, fastul și manifestările carnavalești ale epocii, ar vrea să vadă instituindu-se o atmosferă de mai multă sobrietate, cu întoarceri la formele și tradițiile spiritului național.

Ecouri ale acestor frământări din viața publică aveau să răzbată și în literatură. Dryden, seismograf sensibil al epocii, le înregistrează pe toate. Forma veche pare depășită; alta nouă care să-i ia locul nu s-a constituit încă. Pus în fața acestor două serii de realități, poetul ar vrea să le cuprindă deopotrivă. Își dă seama că poezia engleză avea nevoie de o regenerare. Au apărut în ea semne de îmbătrânire, de oboseală, de anume descumpăniri intime, chiar de alunecări în deznădejde, pentru a căror remediere s-ar impune un curaj aproape revoluționar. Se întreabă dacă stilul și concepția literară care s-au constituit în Franța nu reprezintă o formă de regenerare a spiritului latin, aflat acum în situația de a descoperi în sine noi puteri de creație. Sunt fenomene asupra cărora socotește că mentalitatea engleză nu ar trebui să rămână indiferentă. Pe anume corzi ale inimii sale vibrau melodii ale trecutului; prin altele se simțea câștigat, câteodată aproape cu fascinație, de școala franceză. Era firesc deci ca între aceste două trăsături să caute puncte de legătură. În sinea sa dorea ca între regulile formulate de Aristotel și creația mai liberă a lui Shakespeare, sau ca între comediile lui Fletcher și comediile lui Molière să nu mai stăruie impresia de despărțire, ci să se producă o apropiere.

S-a spus că prefetele-studii scrise de Dryden ar interesa doar ca dezbateri asupra tehnicii literare. E o judecată parțială; de fapt intrau în joc și alte laturi. Pe lângă partea de destăinuire proprie în care putem urmări formarea celui mai reprezentativ spirit literar al epocii, studiile în chestiune alcătuiesc și un complex de încercări critice și filozofice trecând prin prisma procesului dramatic toată mișcarea spirituală a epocii. În această privință le sunt atribuite calități de pionierat.

A dat la iveală o operă dramatică întinsă: douăzeci și cinci de piese, tragedii și comedii. Prima sa manieră îl apropie de elisabetani. Poetul urmărește să producă

impresie de grandoare, să pună în acțiune evenimente de răsunet, să surprindă prin demonstrații supraumane. Solicită imaginația spectatorilor și îi emoționează, nu într-o notă profundă care să fie urmată de îngândurări și sentimente stăruitoare, ci mai mult printr-o tensiune de moment. Situațiile pe care le urcă pe scenă au măreție, nu și căldură; eroismul personajelor se înscrie în demonstrații largi, nu însă și într-o umanitate străbătută de mari fioruri.

A debutat în teatru în 1663 cu piesa *The Wild Gallant* (Galantul extravagant). A urmat la scurte intervale: *The Rival Ladies* (Doamnele rivale), *The Indian Queen* (Regina indiană), în colaborare cu Robert Howard, *The Indian Emperor* (Împăratul indian). În genere nu au avut succes; este o perioadă în care Dryden se apropie de teatrul francez fără a sesiza îndeajuns cum putea să-i evite defectele și să-i adapteze calitățile în spirit britanic. În *The Maiden Queen* (Regina virgină, 1667) a introdus după sistemul francez versul rimat; încercarea, în măsura în care răsturna o mare tradiție engleză, a contrariat. Împreună cu D'Avenant a dat la iveală o versiune modificată a *Furtunii* lui Shakespeare; posteritatea – am putea spune nu le-a iertat această inițiativă.

De la aceste încercări, Dryden a trecut la piesele de declamație grandioasă și mai corespunzătoare modelului francez, cunoscute sub denumirea generală de „piese eroice”. Tonul, în această privință, l-a dat *The Conquest of Granada* (Cucerirea Granadei), apărută în 1670.

În centrul acestei dramei se află un episod din luptele creștinilor cu maurii. Eroul este un tânăr necunoscut, Almanzor, plin de curaj și hotărâre. Regele ar vrea să-l pedepsească pentru că în luptă i-a ucis pe unul din cavalerii săi favoriți. Intervine pentru a-l salva fratele regelui. Urmează evenimente stufoase, încărcate de surprize. Vom afla în cursul lor că necunoscutul era fiul ducelui de Arcos, adică fiul aceluia în care primise ordin să lovească. O brătară pe care tânărul maur o purta ca talisman a mijlocit recunoașterea. O dată cetatea cucerită, va deveni un supus devotat al monarhilor Ferdinand și Isabela care îi dau încuviințarea să ia în căsătorie pe văduva sultanului.

Aureng-Zebe (1675) se află pe o linie asemănătoare. Subiectul are puncte de apropiere cu cel din *Fedra* lui Seneca și a lui Racine. De Aureng-Zebe s-a îndrăgostit Nourmahal, mama sa vitregă; din răzbunare pentru că s-a văzut respinsă, îl denunță împăratului. Situația lui Aureng-Zebe este aceea a lui Ipolit între Teseu și Fedra. Nourmahal, natură pe cât de pasională pe atât de stăruitoare, își reînnoiește neconținut tentativa, de fiecare dată cu argumente împingându-și îndrăzneala până spre forme de cinism. De ce atâtea ezitări și scrupule, din moment ce toate bucuriile vieții se contopesc într-una singură? De ce să ne fie teamă de viață când știm că, indiferent cine sunt primii îndrăgostiți, a doua pereche au fost un frate și o soră? „Amestecul în iubire – îi va striga Nourmahal – este legea generală a naturii” (*Promiscuous love is Nature's general law*, actul IV, sc. 1).

Menționăm încă în șirul tragediilor: *The Royal Martyr* (1672), *All for Love* (Totul pentru iubire, 1678) în care poetul preia de la Shakespeare episodul Antoniu-

Cleopatra, *Don Sebastian*, *King of Portugal* (1689), *The Duke of Guise*, intrigă amoroasă cu epilog tragic, scrisă în colaborare cu Nathaniel Lee. Toate sunt străbătute de o ideologie aristocratică; în genere, ideea monarhică e pusă în valoare; în scara sentimentelor, dragostea și onoarea ocupă primul plan. Situațiile se repetă. Adesea eroismul din ele constă în fapte de suprafață, fără fervori morale. Eroii seamănă unii cu alții, au aceleași porniri, aceleași reacții. Calitățile lor nu ajung să ne emoționeze profund tulburându-ne prin frământarea lor umană; sunt ori prea vanitoase, ori se dezlănțuie prea mult. Produc efecte puternice fără ca totuși să împiedice o anume impresie de monotonie. Avem de-a face mai mult cu succesiuni de incidente și întâmplări decât cu afirmarea de caractere. Sonoritatea versurilor ca și ceremoniile aduse pe scenă au somptuozitate, rămâne însă o notă de artificial pe care toată această strălucire nu izbutește s-o acopere.

Se spune că Dryden a luat hotărârea să scrie și comedii după ce Buckingham¹ și Rochester, poeți de curte, i-au fi ironizat încercarea de a scrie tragedii în versuri. Faptul e discutabil; de altminteri chiar fiind real, nu ar prezenta însemnătate. Ca număr, comediiile sunt mai puține. Găsim în ele intrigi complicate și mulțimi întregi de *quiproqui*-uri menite să provoace râsul publicului obișnuit. Apare în mod vizibil un spirit de concesie ori de abatere de la linia mai clasică pe care poetul și-o impusese în tragedie.

Marriage à la Mode (Căsătorie la modă, 1672), dedicată contelui de Rochester, denotă prin titlul ei francez o intenție de satiră la adresa moravurilor de la curtea lui Carol al II-lea. *Amphitryon* (1690) este imitată după Plaut și Molière.

Ne oprim ca indicație generală asupra comediei *The Assignment, or Love in a Nunnery* (Întâlnirea sau Dragoste la mănăstire). Caracteristicile ei – episoade numeroase, aplecări libertine, comic ușor – apar deopotrivă și în alte comedii.

Ațiunea se petrece las Roma. Are în ea o notă îndrăzneță, cu insinuări și nuanțe de scandal. Lucreția a intrat la mănăstire să-și facă noviciatul; din când în când însă încearcă escapade vesele. O însoțește o călugăriță confirmată, amatoare deopotrivă de prilejuri amuzante. La un bal mascat de Lucreția se îndrăgostesc dintr-o dată ducele de Mantua și fiul său Frederic. Un timp, din această cauză își vor fi dușmani de moarte. Au loc și alte îndrăgostiri, de asemenea intempestive, capricioase: pasul lui Frederic și călugărița însoțitoare, doi gentilomi aventuroși și două nepoate ale guvernatorului. Peripețiile se înmulțesc; se petrec confundări de persoane și de situații lăsând impresia că nimeni nu ar mai putea să le descurce vreodată. Un valet meloman cu intervențiile lui nenumărate provoacă *quiproquo*-uri hilariante. Locul obișnuit al întâlnirilor nocturne este grădina mănăstirii în care Elvira își făcea noviciatul. Superioara, pentru a evita scandalul, mijlocește ca îndrăgostiții să-și capete iubitele. Între timp, o altă călugăriță începuse să se prindă sufletește de pajul Ascanio.

¹ În *The Rehearsal* (Repetiția), comedie cu caracter burlesc, în persoana ridicolă a lui Bayes, Buckingham l-a figurat de fapt pe Dryden.

În *The Spanish Friar* (Călugărul spaniol), comicul e realizat cu mai multă discreție și cu mai mult studiu psihologic. Găsim aici povestea unei seducții amoroase în cadru aragonez, cu mult colorit spaniol în manieră romanțioasă.

Tânărul colonel Lorenzo s-a îndrăgostit năprasnic de frumoasa doña Elvira pe care a întâlnit-o pe o piață din Saragosa. Într-un schimb galant de cuvinte află că soțul Elvirei este bătrân, zgârcit și gelos. Se destăinuie, cu accente ireverențioase la adresa fericitelor seniorul Gomez, bancherul său. Dar acesta era tocmai soțul căruia Elvira refuzase să-i divulge numele. Rivalii acum își declară război. Bancherul interzice tânărului să-i mai treacă pragul casei. Va intra în joc Domenico, duhovnicul respectat al Elvirei. Acesta are destulă abilitate pentru a-l introduce pe Lorenzo în preajma femeii iubite fără a trezi suspiciunea soțului. Rămăși singuri, Lorenzo și Elvira vor susține un dialog spiritual, capricios, șagalic, împletit cu reticențe și promisiuni. Când Lorenzo, puțin iritat, spune: „Cum, doamnă, m-ați invitat la un ospăț și îmi propăvăduiți cumpătarea?!“ – Elvira îi răspunde semnificativ: „Nu, scumpul meu colonel, dar lasă-mă să fiu cum cred că e mai bine, iar la ospățul despre care vorbești, nu-mi cere prea degrabă desertul...“.

Personajul principal, călugărul Domenico, e bine conturat. Îi avem portretul fizic în descrierea făcută de pajul Asacanio: „Destul de mare și de rotund pentru a fi chiar papă; fălcile lui sunt atât de roșii, încât parcă ar fi un cocoș de India; pânțelele său imens pășeste înaintea cu solemnitate; pe scurt, un adevărat butoi de credință“. Disimulează cu meșteșug, mânuiește argumentul cu abilitate; știe să încheie tranzacția fără s-o numească; dă formă pioasă unor intenții cât se poate de profane. Cine ar spune că pungile cu galbeni ale colonelului nu sunt destinate unor opere de caritate și că toată fapta călugărului nu reiese din gânduri creștinești? În mișcările sale ce par îngreunate de veșmintele călugărești ascunde agilități ca de valet, golește paharele unul după altul însoțind faptul de gesturi hieratice, își învăluie cupiditatea în mișcări și cuvinte onctuoase, își practică perfidia cu plăcere, cu voluptatea cinică a unui degustător. În felul cum își negociază sfințenia are puncte comune cu fra Timoteo din *Mătrăguna* lui Machiavelli; alte trăsături fac din el un strămoș al lui Don Basilio din comedia lui Beaumarchais.

Teatrul lui Dryden, mai cu seamă cel tragic, nu ar mai putea să aibă pe scenele de azi o viață ca aceea pe care a înregistrat-o în epocă. Ne gândim anume la partea lui de retorism, de sonoritate, de solemnitate prelungită, de afectare în expresia artistică, toate acestea cu repercusiuni și asupra caracterelor, construite adesea mai mult cu elemente extrase din voința autorului decât din observarea vieții.

Nu o dată între ceea ce anunța teoretic și practica sa de teatru Dryden s-a contrazis. Dintre argumentele sale, unul trebuie luat cu deosebire în seamă. Publicul britanic nu era dispus să primească piese de teatru compuse în stil de regularitate dramatică; îl interesa în special ca pe scenă să i se reprezinte situații puternice, intense, să fie zguduit prin evenimente neașteptate, să se simtă dominat temperamental, nu obligat la reflecție și interiorizare.

Indiferent de obiecțiile ce i s-au adus, Dryden e în teatrul englez un deschizător de drumuri. Aparent a continuat tradiția începută de Beaumont, Fletcher, Webster ș.a.; în realitate nu s-a depărtat niciodată de fundamentul shakespeareian. Exista tendința ca stilul Renașterii să se reverse în baroc și manierism. Preluând barocul, Dryden încearcă să-l clasicizeze. O seamă de contemporani i-au urmat exemplul. Studiile introductive la peisele sale sunt documente care rămân; există în ele, neputând fi puse la îndoială atât un sentiment național cât și unul european. Poetul denotă noblete și generozitate. S-a străduit mai mult decât alții să ferească scena de libertinajul și licențiozitatea epocii. Imaginația lui țintește departe, are zborul înalt, a izbutit să propage o contagiune superioară de strălucire și frumusețe a vieții, de vibrație morală. Notăm deopotrivă năzuința lui spre un stil limpede, ordonat, concis, cu un pitoresc rezultând și prin conținere, nu doar prin revărsări și frenezie.

Teatrul lui Dryden, de fapt, este eclectic. Poate părea criticabil printr-o anume lipsă de sudură între cele două curente de idei care îl stăpâneau. Ne interesează însă partea lui meritorie prin încercarea de a regenera o atmosferă îmbătrânită, producând pe plan național o sinteză între barocul elisabetan și clasicismul francez și opunând anarhiei artistice din perioada Restaurației o frână a măsurii, a bunului-gust, a regulilor clasice.

7. Thomas Otway

În epoca sa, Thomas Otway (1652–1683) este scriitorul care a păstrat mai bine decât alții forța dramatică a elisabetanilor. Se numără printre inteligențele superioare ale timpului. Și-a părăsit studiile începute într-un colegiu de la Oxford pentru a se dedica teatrului. Debutează ca actor, dar fără succes. Ca autor va fi mai fericit; materialmente continuă totuși să se zbată în sărăcie. La îndemnul contelui de Plymouth, protectorul său, se înrolează ca militar și ia parte la campania din Flandra. Curând însă va fi scos din armată pe motiv de inconduită morală. Revine în teatru, atras și de actrița Barry. Câteva din piesele sale vor repurta succese apreciabile. Continuă însă a duce o viață neregulată, din care cauză este asaltat și chinuit de creditori. Și-a încheiat viața în mizerie. Dintre cei care îl admirau, aproape nimeni nu i-a sărit într-ajutor, în frunte cu regele, ducele și ducesa de York, contele de Dorset și ducesa de Portsmouth, cărora altădată le dedicase versuri. Un caz de ingratitudine vecin cu acelea care au întunecat viața lui Gil Vicente, Camões, Cervantes și Torquato Tasso.

Otway e capricios, inegal, neatent, am putea spune și nedrept, în primul rând cu el însuși, întrucât așa cum și-a risipit ființa fizică și-o risipea și pe cea spirituală. Nu-și cunoaște adevăratele posibilități; de aceea nici nu le-a adâncit îndeajuns. Oarecum opera lui rămâne la marginea a ceea ce ar fi putut să fie cu adevărat. E un suflet gata oricând să se aprindă. Corzile sentimentului și ale pasiunii vibrează neîncetat. Pare mai legat de barocul elisabetan decât de raționalismul epocii sale, încercând totuși ca între aceste două trăsături dominante să producă o apropiere.

Ar vrea să evite tonul declamatoriu, solemnitatea rece, convenția tragică; însă din cauza firii sale nestăpânite nu va reuși decât în parte.

A resimțit influența francezilor; până la un punct i-a și imitat. Notăm în această privință două adaptări: *Titus and Berenice* (1677) după Racine și *The Cheats of Scapin* (Vicleniile lui Scapin, 1677). S-a preocupat să-și însușească procedeele clasicilor în ce privește disciplina intelectuală, progresiunea evenimentelor și gradarea pasiunilor. Dar pe măsură ce va înainta în definirea și stăpânirea mijloacelor lui artistice, modelul hotărâtor devine Shakespeare. S-a spus că în dramele lui Otway spiritul Renașterii și-ar fi trăit ultima lui zvâcnire.

Prima manifestare ca poet tragic a avut loc în 1675, cu *Alcibiades*. După un an (1676) a urmat *Don Carlos*, care i-a fixat de fapt întâia reputație.

O bună parte a criticii privește această piesă cu rezerve, deși contemporanii i-au făcut o primire strălucită. E posibil ca această primire să se fi datorat și interpretării lui Betterton, marele actor al vremii.

În centrul acțiunii se află cutremurarea lui Filip al II-lea bănuind că fiul său don Carlos i-a sedus soția, pe regina Elisabeta de Valois. Se dă în el o luptă dureroasă între sentimentul de tată și gelozia ca bărbat. Nu izbutește să se apere împotriva intrigii satanice țesută de curtenii interesați să piardă pe infante și pe regină. Regele ordonă pedepsirea presupușilor vinovați. Regina moare otrăvită; don Carlos se sinucide. Curând se va afla că erau inocenți. Pe cadavrele lor regele își dă seama în ce măsură cruzimea, pornirile nestăpânite, despotismul și neputința de a distinge între intrigă și adevăr l-au împins la crimă.

Personajele sunt construite cu siguranță. Regele e intolerant; nu-i lipsește însă unda aceea de umanitate capabilă să-i dea putere tragică. Recunoaște că și-a pedepsit fiul cu asprime lăsându-se pradă calomniilor. Regretă pornirea lui răzbunătoare. Are cuvinte de pocăință, implorând parcă posterității puțină clemență: „Neron împăratul și-a ucis mama; eu l-am întrecut în cruzime. Am ucis o soție credincioasă și un fiu inocent!” Don Carlos este un prinț înzestrat cu virtuți fizice și morale. În cugetul reginei Elisabeta se încrucișează sentimente nobile: căldură, demnitate, rezistență morală în fața calomniilor, simțul datoriei, curaj în fața morții, putere de a ierta. Ruy Gomey își conduce acțiunea de intrigant cu perfidii și cruzimi demonice amintind pe acelea ale lui Iago. Nu există un indiciu că Schiller, în drama lui cu același nume, s-ar fi inspirat din opera poetului englez. Totuși adesea critica le-a privit în paralel. Amândouă, de exemplu, pun în lumină firea generoasă și devotată a marchizului de Posa. Există părerea că în drama lui Otway personajul ar fi mai autentic decât în aceea a lui Schiller; primul vedea în el un personaj al vremii devotat infantelui său, pe când cel de al doilea va compune cu criterii iluministe un filozof teoretizant în spiritul universităților germane. Sub pana lui Otway, principesa Eboli nu are jocul felin pe care avea să i-l atribuie mai târziu poetul german. E totuși un personaj pregnant prin felul cum își justifică faptele și își practică cinismul. Nu are nuanțe, dar impune prin franchețe. Pentru soțul ei nu nutrește vreun respect; regretă că i-a sacrificat tinerețea: „ornamente risipite inutile pentru a înfrumuseța un mormânt“.

The Orphan or the Unhappy Marriage (Orfana sau Căsătorie nefericită, 1680), este o tragedie burgheză cu subiectul luat dintr-o carte obscură: *English Adventures* de Brandon. În concepția sa și în compoziția ei recunoaștem deopotrivă supraviețuiri din fondul dramatic național și aplicări ale regulilor clasice din teatrul francez. Acțiunea se petrece în același loc, un castel; durata nu depășește cele douăzeci și patru ore ale unității de timp. În destule momente autorul alunecă în dezvoltări retorice; totuși episoadele de rezistență ale acțiuni sunt înfățișate cu simplitate și naturalețe.

Frații Castalio și Polydore sunt îndrăgostiți de Monimia, orfană crescută de mică în casa lor. Polydore a surprins un semn făcut de Monimia fratelui său. Substituindu-se acestuia se strecoară noaptea în camera fetei. A doua zi, cutremurat, află că a comis o ignominie. Castalio și Monimia erau căsătoriți în secret. Cei doi frați se iubeau cu adevărat. Vinovatul își va da moartea. Ia otravă și Monimia. Ultimele ei cuvinte le adresează soțului: „Când nu voi mai fi – și clipa e aproape – să nu spui despre mine decât lucruri bune. Dacă totuși se vor găsi din aceia care ar vrea să-mi mânjească onoarea, fă așa ca să biruie dreptatea, aceasta în amintirea unei fapte nefericite pe care, prin iubirea ta ai cinstit-o!”

Piesa cuprinde un dramatism intens, susținut prin stări emotive și dezbateri morale. De regula clasică, aceea ca eroul tragic să inspire milă și teroare, Otway este în generația lui scriitorul care s-a apropiat cel mai mult.

În epocă rolul Monimiei a fost interpretat cu strălucire de Mrs. Barry, actrița pentru care poetul a simțit o nefericită pasiune.

Adevărata vigoare a spiritului lui Otway ni se revelează în *Venice Preserved, or a Plot Discovered* (Veneția salvată sau Complotul descoperit). Piesa a văzut lumina zilei doar câteva luni înainte de moartea poetului. Subiectul este luat din nuvela istorică *la Conjuration de Venise* (în ediția din 1674: *Conjuration des Espagnols contre la République de Venise*), capodopera abatului César Vichard de Saint-Réal. Imaginația poetului l-a înfrumusețat, dându-i pitoresc, însuflețire și respirație dramatică.

Jaffier și Pierre, primul un nobil scăpătat, celălalt căpitan de mercenari nemulțumit, își sunt prieteni. Jaffier a răpit-o pe Belvidera; s-a căsătorit cu ea fără încuviințarea tatălui, senatorul Priuli. O adoră; pentru a-i întreține luxul s-a ruinat. Celălalt e îndrăgostit de fermecătoarea Aquilina, pe care însă un senator bătrân desfrânat a ademenit-o cu banii lui.

Se întâlnesc în port după ce nu se mai văzuseră multă vreme. Fiecare poartă în suflet o povară. Își împărtășesc impresii despre viață, oameni, onestitate într-o notă de ironie amară. „De unde poate oare să pornească această virtute cu atâtea blesteme în ea – întreabă Jaffier – pe care o numim onestitate?” Reflecțiile lui Pierre denotă tot atâtea dezamăgire: „în lume nu se poate fără contraste”; „...oamenii onești sunt o pernă moale, plăcută, pe care tâlharii adorm liniștiți și se îngrașă...”.

Pierre îl îndeamnă să fie alături de el într-o acțiune de pedepsire a nobililor venețieni. Argumentul lui răsună sentențios: „Șobolanii se refugiază în găurile lor;

câinii când sunt turbați aleargă; omul are pentru amărăciunile lui un remediu mai nobil: răzbunarea“. Jaffier consimte cu gândul că astfel ar putea să asigure Belviderei o viață de lux. Conspirația, în care intră, își propunea să răstoarne pe patricieni și să instituie la Veneția un guvern popular. Se fac jurăminte solemne; conjurații își iau angajamente stricte; din umbră, ducele de Bedmar, ambasadorul Spaniei, finanțează mișcarea și procură mercenari.

Jaffier o lasă pe Belvidera ca ostatecă la Renault, șeful conjurațiilor. Acesta o insultă; revoltat, Jaffier îi încredințează secretul. Printre senatorii care urmau să fie uciși se află și tatăl ei. Făcând apel la onoarea și sentimentele lui ca om, punându-i în față urâtenia actului de trădare, vorbindu-i stăruitor cu argumente de pe o gamă mergând de la asprime până la patetic, îl înduplecă să divulge complotul senatului. Pentru moment, acesta oferă condiții de amnistie, dar de îndată ce conjurații vor fi prinși, senatul, trădând promisiunea făcută, îi condamnă la moarte. Belvidera izbutește să-l scape pe Jaffier.

Confruntarea dintre cei doi prieteni e dramatică. Pierre, aflând din gura lui Jaffier că a trădat, îi strigă: „Acum e limpede. Veneția și-a pierdut libertatea – eu, viața. Ajunge! Adio!“ Pierre îl pălmuiește; Jaffier îi răspunde: „Aveai pumnalul; nu socotești că el ți-ar fi putut da mai multă dreptate?“

Se fac pregătiri pentru supliciu. Jaffier se apropie de Pierre și schimbă cu acesta câteva cuvinte în taină. În clipa când călăii urmau să intre în funcțiune, cu un gest fulgerător, Jaffier scoate pumnalul și-l înfige în inima condamnatului. Cu ultima lui suflare acesta îi mulțumește; sunt din nou prieteni. Adresându-se senatorilor încă uluiți de cele întâmplate, le spune: „Iată, senatori blestemați, în ce fel am înțeles să fac o libațiune cu sângele pe care îl vărsați; acum am să-i îngroș valorile și cu al meu!“ Întorcându-și pumnalul cu un gest la fel de hotărât se străpunge.

Piesa e construită și condusă cu siguranță. Pateticul din ea rezultă din zguduiri adevărate și dintr-o gradare bine gândită a situațiilor. Acțiunea se desfășoară cu fermitate, în mod concentrat, prin episoade capabile să justifice catastrofa finală. Caracterele au profunzime; în fața împrejurărilor vin cu reacții din interior, nu cu emoții de suprafață. Sentimentele dominante au complexitate; descriu o tragedie a iubirii în continuă îmbinare cu una a prieteniei. Și una și cealaltă apar într-o lumină morală capabilă să le confere umanitate și noblețe. Declamația se menține în limite posibile; punctează momentele de culme ale acțiunii, fără ca în ansamblul dramei să tulbure desfășurarea intensă și susținută a dialogului. Linia dramatică decurge cu demnitate. Se înscrie într-o atmosferă gravă în care viața răsună cu accente pătrunzătoare. Alături de asprimi și dureri născute din nestăpânirile ființei umane resimțim și fatalități situate dincolo de puterile noastre. Ni se transmite un sentiment de tristețe îngândurată; deslușim în această dramă și o stare de spirit aparte, izvorâtă din viața chinuită și sfâșiată înainte de vreme a poetului.

8. Alți reprezentanți ai genului tragic: Lee, Southerne, Crowne

Amintim mai întâi pe Nathaniel Lee (1653?–1692). În genere a avut o viață tristă. Și-a părăsit familia și studiile pentru a intra în teatru. Ca actor a eșuat; ca autor s-a impus. O zdruncinare a minții l-a ținut în ospiciul de la Bedlam timp de patru ani. După o relativă însănătoșire a mai trăit puțin. Ca fire, ca mentalitate, mai ales ca dezordine fizică de viață seamănă cu Marlowe. Spre sfârșit nu-și mai câștiga existența; trăia din caritatea prietenilor și a camarazilor de teatru.

A scris unsprezece tragedii. Resimțea cu putere influența literaturii clasice, știa însă ca în cuprinsul acesteia să procedeze cu discernământ, păstrându-și libertatea proprie. Prima notorietate i-au adus-o piesele *Gloriana* (1676) și *Sophonisba*. S-a înscris printre autorii de frunte ai epocii cu tragedia *The Rival Queens, or the Death of Alexander the Great* (Reginele rivale sau Moartea lui Alexandru cel Mare, 1677), remarcabilă ca sinceritate, căldură și putere pasională. *Lucius Junius Brutus, the Father of his Country* (Brutus, părintele țării sale, 1681) i-a fost interzisă de cenzură pe motiv că prin personajul Tarquinius, un minor sufletește și un imoral, ar fi făcut aluzii la persoana și domnia regelui Carol al II-lea. *The Duke of Guise* (1682), scrisă în colaborare cu Dryden, a trezit de asemeni polemici politice; s-a spus că personajul principal al dramei ar fi pus în cauză pe ducelul de York. Îl interesau toate epocile istoriei: *Theodosius, or the Force of Love* (Teodosie sau puterea iubirii, 1680) dezvoltă un subiect medieval; *Cesar Borgia* (1680) ne poartă în ambianța Renașterii italiene. În colaborare cu Dryden – între cei doi poeți existau strânse afinități sufletești și artistice – a dat la iveală o adaptare a lui *Oedip* după Sofocle. Tot Dryden i-a scris și epilogul la drama *Constantine the Great* (1684). De altminteri, acesta îl prețuia îndeosebi pentru stilul său înflăcărat, extravagant câteodată, tinerețe și patetic întotdeauna. Într-un vers celebru i-a sărbătorit vigoarea și tinerețea punându-le alegoric pe seama muzei sale.¹

Thomas Southerne (1659–1746) se ridică împotriva declamației sentimentale în care vedea o formă de criză a teatrului. Sub acest raport își dă mâna cu Otway; critica adesea i-a considerat împreună.

S-a născut la Dublin. Începuse studii de drept, dar nu le-a terminat; ca pe mulți din contemporanii săi l-a atras teatrul. Paralel cu activitatea poetică a servit și în armată, sub conducerea ducelui de York. Dintre cele zece piese pe care le-a scris, două sunt mai caracteristice: *The Fatal Marriage or the Innocent Adultery* (Căsătoria fatală sau Adulterul inocent, 1694) și *Oroonoko* (1695). În amândouă apar și elemente de comic trivial. Pe scenă, cu prilejul diferitelor reluări, pasajele în chestiune au fost suprimate.

The Fatal Marriage se sprijină pe o intrigă complicată. Isabella, printr-un concurs de fatalități a devenit soția legitimă a doi bărbați în viață. De pe frontul din Candia, unde își urmase regimentul, vine știrea că Biron, soțul său, ar fi căzut în

¹ „The too much vigour of his youthfull muse”.

luptă. Îndemnată de Carlos, fratele acestuia, Isabella se recăsătorește cu Villeroy. Însă știrea morții fusese falsă. Carlos, căruia revenirea lui Biron îi anula dreptul de primogenitură, încearcă să-și asasineze fratele. Un necunoscut îl salvează. Curând după aceasta va fi rănit de moarte într-o luptă cu briganzi. Necunoscutul era Villeroy, noul soț al Isabellei. Disperată, aceasta încearcă să-și pună capăt zilelor. Villeroy îi reține mâna neînțelegând mobilul gestului. Află din gura lui Biron, în ultimele lui clipe de viață, adevărul.

S-ar fi putut ca drama să se oprească aici. Totul decurgea cu măsură, cu susținere interioară, cu veracitate morală și psihologică. Southerne însă va proceda fără destulă intuiție. Survin noi episoade, în genere cu caracter de melodramă. Carlos își dă pe față întreaga lui pornire criminală. Pune pe seama lui Villeroy asasinarea lui Biron. Pedro, valetul său, îl demască. Nemaivând altă ieșire, Carlos se predă justiției. Isabella, cu mintea răătăcită de durere, este gata să-și ucidă fiul. Acesta se salvează refugiindu-se în brațele bunicului său, contele Baudouin. Nefericita va sfârși în halucinație înfingându-și un pumnal în piept.

Toate aceste adausuri nu aveau alt folos decât a produce efecte de suprafață.

În *Oroonoko*, în bună parte o melodramă, se reeditează aceleași situații: detalii de convenție, personaje suplimentare, modificări arbitrare în adevărul istoric, surplusuri de peripeții și evenimente. Drama totuși trăiește prin tensiunea ei pasională. Subiectul stă pe un fond de adevăr istoric. Episodul se petrece sub domnia regelui Carol al II-lea, la Surinam capitala Guyanei engleze. Oroonoko este prinț african atras în cursă de un englez din colonie, despărțit cu brutalitate de familia lui și vândut ca sclav. Imoinda va avea aceeași soartă; în plus va trebui să înfrunte și pornirile bestiale ale stăpânului, locotenentul-guvernator al coloniei. Are loc o revoltă a sclavilor. Oroonoko este în fruntea acestora. O regăsește pe Imoinda. Când se afla pe punctul de a o salva, soldații englezi îi înconjoară făcându-i din nou prizonieri. Hotărâse să-și pună capăt zilelor murind unul în brațele celuilalt. Scena este de o rară intensitate. Imoinda își imploră soțul să lovească întâi în ea. Oroonoko este înspăimântat. Cum să izbească în atâta frumusețe? Momentul are în el o măreție tragică. Punând capăt impasului, Imoinda se străpunge singură. Oroonoko îi urmează prăbușindu-se pe cadavrul ei. Cu o clipă înainte împlinise un act de răzbunare și își făcuse justiție singur lovind în guvernatorul tiran.

Piesa impune și prin curajul ei civic; pune pe mentalitatea colonialistă, pe atunci în plină creștere, un stigmat.

Amintim și pe John Crowne (1640?–170?), poetul patronat de Rochester, oarecum adversar al lui Dryden, care între 1661 și 1696 a scris șaptesprezece piese de teatru. Dintre tragedii s-a remarcat doar *Thyestes* (1681), prin amploare, sentiment, noblețea ideilor și frumusețea unor descripții.

9. George Etherege

După poezii tragici ai Restaurației urmează să trecem în revistă și reprezentanții de seamă ai genului comic.

Sir George Etherege (1634?–1691?), gentilom de la curtea regilor Carol al II-lea și Iacob al II-lea, un obișnuit în grupul de petreceri și desfrânări în care se aflau contele de Rochester și ducele de Buckingham este autorul a trei comedii care în epoca lor s-au bucurat de trecere: *The Comical Revenge, or the Love in a Tub* (Răzbunarea comică sau Dragostea într-un butoi, 164), *She would if she could* (Ar fi vrut ea, dacă ar fi putut, 1668) și *The Man of Mode, or Sir Fopling Flutter* (Omul la modă, 1676).

Privite în ele însele, aceste comedii nu-și mai au vechea lor valoare. Rămân interesante ca trepte de început în constituirea comediei britanice de moravuri.

În Restaurație, genul la modă e comedia. Și precizăm; nu o comedie în totul realistă, născută din observări atente asupra moravurilor, cu intenții moralizatoare, nici una clădită în spirit doctrinar, ci o comedie fără probleme și adânciri, primind ca atare viața, neimpunându-și față de aceasta griji, scrupule sau răspunderi aparte. Moravurile sunt privite la suprafață; nu se fac asupra lor aprecieri, judecăți de valoare, ierarhizări de un fel sau altul; li se atribuie doar ceea ce pot înfățișa dintr-o dată, prin simpla lor existență. Apar frecvent părți licențioase și imorale. E dificil să le găsim cu precizie explicația. Avem de-a face deopotrivă și cu un anume gust pentru satisfacții truculente, și oarecum cu un joc de societate cu nuanțe ceva mai îndrăznețe, și cu o formă de satiră limitată la sfere aristocratice.

Aceasta este ambianța spirituală în care avem de situat comediiile lui Etherege. Scriitorul făcea parte din societatea elegantă a vremii. Îi cunoștea gusturile, preferințele, modul de judecată, rafinamentele, plăcerea de a face ironii, de a se amuza prin perfidii pitorești și picante. A stat mai multă vreme și în Franța, ceea ce a contribuit ca spiritul ironic să i se ascuță și ca aptitudinile lui pentru viața de lume să capete adresă și suoplețe.

Ajutat de această formație, Etherege a constituit câteva tipuri caracteristice: sir Frederik Frolick, un tânăr impertinent, plin de sine (*The Comical Revenge*); sir Fopling Flutter, stăpânit până la îngâmfare de maniera franceză; Dorimant – se crede, un portret al contelui de Rochester – tot îngâmfat și el, dar într-o formă mai stăpânită, mai puțin tributară modelor de peste hotare (*The Man of Mode*). Toate sunt personaje din care comedia Restaurației va face eroi favoriți. Aceștia ne introduc într-o societate pare-se împăcată cu sine, mulțumită, în care conversația amoroasă, unele sclipiri spirituale și plăcerea cadrului elegant țin locul valorilor etice. Zugrăvind-o, poetul nu denunță, nu ia atitudine, ci mai mult se amuză pe seama unor vicii la modă. Ironizarea acestora e făcută în notă cinică. Pe alocuri avem impresia că autorul nu condamnă viciile, ci ar vrea mai degrabă să le fie complice. Etherege e bucuros când poate izbucni cu salturi brutale, violente, în

licențiozități fără margini. Știe însă și să disimuleze, să păstreze convenția, mânuind ironia sa cu rafinament și păstrând-o la un nivel de îndrăzneală învăluită.

Influența franceză în comediile lui Etherage e vizibilă. Nu am putea stabili cu precizie în ce măsură l-a cunoscut pe Molière. De ceea ce este esențial în acesta – studiul de caractere, umanitatea, fundamentul etic, umorul cald și seîn, forma clasică – rămâne în genere departe. În alte privințe se pare că și l-a apropiat: folosirea și dozarea ironiei, fluența dialogurilor, vivacitatea prin susținere, nu prin revărsări, o anume măsură și disciplină intelectuală. În satira lui găsim cinism, cruzime, brutalitate, chiar și grosolanie, precum – pe alocuri – și note de convenționalitate surâzătoare. Impresia că satira lui ar fi fără „săgeți” nu se justifică.

10. William Wycherley

Cel mai de seamă reprezentant al comediei sub Carol al II-lea este William Wycherley (1640–1716). Asupra lui, părerile s-au împărțit. Unele îl detestă, considerând că piesele sale nu au făcut altceva decât să „murdărească” scena de teatru, cele mai multe îl socotesc un talent viguros ale cărui ieșiri trebuie explicate în lumina temperamentului său de moralist revoltat. Adevărul e că autorul nu trebuie privit unilateral. Creația lui de teatru ridică probleme, implică dezbateri; există în ea o încrucișare activă de date, de influențe și de sensuri, toate de natură să ne introducă în laboratorul creației și să ne pună în fața unei experiențe caracteristice.

Provenea dintr-o familie de bună reputație. În anii revoluției s-a aflat în Franța. Aici a trecut din modă la catolicism și a simțit ambianța „marelui secol”. S-a întors în Anglia îndată după revenirea regalității. Începe studii de drept, pe care însă le părăsește pentru teatru. Îl aflăm și pe el adesea în cercul libertinilor complăcându-se printre aceștia. Debutază în 1671 cu o comedie licențioasă atât ca idee cât și ca limbaj: *Love in a Wood, or Saint-Jame's Park* (Dragoste în pădure sau Parcul Saint-James). Dedicase comedia ducesei de Cleveland, metresa lui Carol al II-lea. Aceasta, devenindu-i și lui amantă, îl recomandă regelui; este acceptat printre intimii acestuia și încărcat de favoruri. Naufragiază într-o căsătorie penibilă, încheiată în secret cu contesa de Drogheda, persoană de conduită discutabilă. Căsătoria îi aduce și ruina financiară; după decesul contesei va rămâne cu un proces interminabil pe brațe, în plus și cu o mulțime de datorii neplătite, pentru care va trebui să facă șapte ani de temniță. După eliberare încă multă vreme va continua să se zbată în plictiseli bănești. Lasă impresia unui om obosit, aproape epuizat sufletește. Regreta tinerețea pierdută, rău întrebuințată. Paralel cu creșterea mizantropiei i s-a accentuat și libertinajul. În tot ce mai scrie – versuri pe care i le corectează Pope – reia cu stăruință senilă teme obscure și izbucnește aproape delirant în crize de orgoliu. Sfârșitul i-a fost trist. Materialmente, situația i se refăcuse prin moștenirea venită de la tatăl său. În literatură însă drumurile i se închiseseră; ultimul lui volum de versuri nu mai găsisese în publicul vremii nici un răsunet. Taine îi judecă viața cu asprime: „A încetat așa cum a început, prin stângăcie și neștiință de a se purta; nu

a reușit să fie nici fericit, nici onest; nu și-a întrebuițat spiritul bărbătesc și talentul lui adevărat decât pentru a face rău sieși și altora.⁶¹

Cunoaște teatrul lui Ben Jonson și al lui Molière. Împrumută de la amândoi; rămâne totuși departe de formularea etică a celui dintâi și de grația celui din urmă. De fapt, acestea sunt laturi care interesează mai puțin; partea vie, caracteristică, este aceea care rezultă din complexitatea sufletească a scriitorului și reflectă concepția lui de viață.

Privind-o de la distanță, psihologia autorului e contrariantă. S-ar spune că se complăce cu voluptate într-o beție rece de scandal și imoralitate. Impresia e curentă și a trecut ca atare în diferite judecăți de istorie literară. De fapt, realitatea trebuie privită mai complex. Wycherley era o natură puternică; fondul lui sufletește e alcătuit din energie și asprime; stăruie în el, structural, o nevoie de a protesta. Aceasta îl cuprinde cu putere. Poetul nu e străin de anume criterii morale; dimpotrivă, ideea de a face din viață doar o sursă de plăceri îi repugnă. Urăște ipocrizia, văzând în francheță o datorie elementară. Are sentimentul că ființa omenească e alcătuită mai ales din vicii, cerând tuturor, așa cum își cere și lui însuși, să nu le treacă sub tăcere. Felul său de a le pune în lumină are aparență de cinism exasperat; în realitate avem de-a face cu o îndârjire a denunțării și a disprețului, cu atât mai fără reținere cu cât în necruțările ei se cuprindea și pe sine. În voința lui există o undă amară, profundă și stăruitoare; din această cauză realismul lui devine crud și violent, gata oricând să alunece pe pante absurde, excesive. Pare a fi o reacție etică; găsim însă în ea atâta vehemență, izbucnire temperamentală și neîncredere în posibilitatea de ameliorare încât din această cauză până la urmă efectul devenea contrar celui așteptat.

Mai sunt și alte elemente de care trebuie să ținem seama. Așa cum există un Wycherley care venea în teatru cu un radicalism al gândirii proprii – s-a spus: un Hobbes, dar nu meditativ și liniștit, ci activ și iritat – există și un altul care se simțea stimulat de aprobările publicului. Și în ce privește nota de indecență, autorul se află în acord cu publicul lui; să nu uităm că ne găsim într-o epocă în care multele ei practici libertine făceau ca simțul de pudoare și delicatețe să vegeteze în umbră.

Love in a wood, comedia prin care Wycherley și-a dobândit prima reputație, este încă stângace; nu are siguranța de ton din celelalte și o egală stăpânire a mijloacelor lui artistice. Linia însă se definește cu claritate. Notăm ca elemente și trăsături caracteristice: acțiune complicată, abundență de scene îndrăznețe, întâlniri nocturne, violuri, trafic de sentimente, negocieri asupra iubirii, cinisme, pervertire. Dapperwit încearcă să-și vândă metresa, pe Lucy. Ranger care ar vrea s-o cumpere este un gentilom înfumurat și fără scrupule. Îi va izgoni mama fetei, dar nu din indignare ci pentru a o vinde ea însăși, în profitul propriu. Se ivește un alt amator: Gripe, bătrân cămătar. Mama și fiica sunt de conivență; prima negociază, cealaltă face pe inocenta. Cămătarului rând pe rând îi sunt storși mulți bani. I se încscenează

1 H. Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, vol. III, cap. I.

și o surprindere în flagrant delict, prilej pentru a fi escrocat cu încă o sumă de cinci sute de lire.

The Gentleman Dancing-Master (Gentilomul maestru de dans, 1672) este o comedie amuzantă imitată după Calderón. Autorul se repetă, creația sa majoră apare în cele două comedii ce vor urma, de fapt ultimele pe care le-a scris.

The Country Wife (Femeia de la țară, 1673) are puncte de atingere cu *scoala femeilor* a lui Molière: intrigă complicată; multe amănunte; situații licențioase și limbaj indecent. Autorul nu ocolește momentele delicate, tratându-le prin aluzii și transparențe; le înfățișează brutal, în toată cruditătea lor.

Horner, eroul piesei, este un gentilom întors după o lungă călătorie în Franța. Doamnele din Londra îl asaltează. De vechile legături s-a plictisit; dorește, fără riscuri, altele noi. În acest scop inventează un expedient. Răspândește zvonul că medicul i-a prescris și lui o soartă ca aceea a lui Abelard, amantul Heloïsei. Nu va mai fi cazul deci ca soții să se teamă de el. Se produce rumoare. Soții jubilează: leul, fioros altădată, se află acum în cușcă, a devenit o făptură blândă și inofensivă. Vin ei înșiși să-i prezinte soțiile. Sir Jasper Fidget insistă chiar ca Horner să-i îmbrățișeze soția și fiica. La adăpost de bănuieli, acesta poate primi la el în liniște și poate să intre în orice casă chiar în absența stăpânului; pentru că motivele de suspiciune au dispărut, faptul nu mai pare inconvenabil. Singur Pinchwife, prietenul lui Horner, mai face oarecum excepție. S-a însurat de curând cu Margery, o fată de la țară pe care o ține închisă în casă, departe de lume; e convins că vigilența și activitatea lui îl vor feri de neplăcerile altor soți. În acest timp Horner se felicita că trucul i-a reușit. Vizitatoarele lui, deopotrivă, vor afla cu mulțumire adevărul. Întâlnirile din casa lui Horner sunt vesele, câteodată iau proporții de orgie: benchetuiri, beție, cântece obscene, dezlănțuiri libertine. Micuța Margery se află și ea în acest cor. Pare o făptură simplă; e naivă, a venit de la țară. Dar aceasta nu o va stingheri prea mult în inițiativele și mișcările ei; va avea grijă să îndepărteze bănuielile soțului, întreținându-i mai departe mulțumirea de sine, încrederea suficientă în judecățile sale.

Femeile însă nu știu să tacă; încep din nou temeri, suspiciuni, mici alarme. Horner, care prevăzuse toate acestea, le face față. Comedia se termină cu un dans al soților înșelați. Morala – dacă se poate spune așa – apare în cuvintele finale pe care Horner le rostește publicului: „Iată, deci că pentru a reuși pe lângă femei e nevoie să te faci disprețuit de bărbați!”

Ultima sa comedie, *The Plain Dealer* (Neînduplecatul, 1674), este și cea mai bună. Putem recunoaște în ea teme și situații din *Mizantropul* lui Molière; numai că în loc de considerații filozofice și literare vom găsi aici în primul rând acțiuni și evenimente, unele de tipul cel mai brutal cu putință.

Căpitanul Manly, un corsar, reintră în port după o luptă cu olandezii în care și-a pierdut corabia. La plecare își lăsase averea, o casetă cu bijuterii și monede de aur, în paza Oliviei, femeia pe care o iubea și pe care ținea s-o ia în căsătorie.

Aceasta însă este o cochetă capricioasă, dispusă spre libertinaj și impertinență. Nu l-a iubit pe Manly niciodată; simula un sentiment doar din interes și perfidie. Primește reîntoarcerea căpitanului cu răceală pentru că nu ar vrea ca noii ei prieteni să-i cunoască antecedentele. Are loc o scurtă explicație în care cei doi parteneri își aruncă în față cuvinte tari. Manly află din gura Oliviei că între timp se căsătorise și că averea pe care i-o încredinșase la plecare se află în mâinile soțului său. Se despart contrariați. Manly îi strigă: „De acum înainte doamnă, să nu vă mai așteptați din parte-mi decât la cea mai cordială ură!”

Din acest punct acțiunea se complică. Manly se împacă greu cu ideea că a fost trădat și continuă s-o iubească pe Olivia; pe deasupra atâtor probe evidente încă ezită s-o considere infidelă. Din călătoriile lui pe mare s-a întors cu un tânăr elev navigator; acesta e gata să-i fie oricât de credincios. Manly îi cere să asigure legătura între el și femeia iubită. Dar Olivia văzându-l îi cade în brațe. Tânărul perplex, se întreabă cum ar putea să se apere. Trece stăpânului său cheia de la apartamentul Oliviei, pe care aceasta i-o încredinșase în vederea unei întâlniri nocturne. Se petrece într-o succesiune bogată și complicată, scene de substituie, de dragoste, de gelozie, de erotism nestăpânit, de confruntări violente, de dări pe față senzaționale. Soțul Oliviei era Varnish, un om de nimic, erou de expediente, pe vremuri prieten cu Manly. Cât despre elevul marinar, acesta era de fapt Fidelia, o tânără fată îndrăgostită de căpitan, travestită în bărbat, pentru ca astfel să poată rămâne în preajma lui. Epilogul în genere e convențional. Olivia dă îndărăt injuriind pe toți; căpitanul își redobândește caseta și, pus în fața atâtor împrejurări neașteptate, începe să devină mai maleabil, mai împăcat cu lumea: Fidelia îi va fi soție.

Wycherley în comediile sale ne zugrăvește aspecte dintr-o societate pe care o cunoștea bine ca om de lume și din experiența propriilor lui aventuri. Deslușim linia hotărâtă a unui temperament puternic, capabil să-și păstreze independența, să rămână departe de convenții. Observă cu luciditate, folosind nu criteriile și judecățile vieții lui personale, ci mai degrabă acelea ale unui om de mijloc.

Suntem introduși în sferile înalte și elegante ale capitalei. În saloane a pătruns moda franceză: costume, peruci, panglici și dantele, chipuri fardate, alunițe desenate savant, măști, galanterie; în toate putem recunoaște și o anume stângăcie trădând împrumutul recent. În atmosfera generală stăruie o voluptate mondenă, a căutării de plăceri. Se țin intrigile; în culise se șoptește mult, cu insinuări și glume răutăcioase; sub aparența de stil și rafinament nu rămâne nimeni nebârfit. Se discută despre spectacole; se schimbă bilete de dragoste; au loc întâlniri nocturne, în grădini, în boschete sau în apartamentele intime. Adulterul, oarecum, devine de rigoare; deține în el o atracție, un blazon, o curiozitate irezistibilă. Conversația își acordă inițative și accente îndrăznețe. Tineretul aristocratic ține să fie spiritual, să se remarcă prin inteligență ca și printr-o anume blazare. Burghezii pot fi identificați de la distanță. Ca să pătrundă în această lume, fapt la care altminteri țin cu dinadinsul, puna lor de zgârciți a trebuit să sângereze masiv. Într-un fel, aceștia ar vrea să pară demni, importanți, superiori, simțindu-se aici ca în mediul lor, cu aceeași îndreptățire ca și

ceilalți; într-altfel, temându-se pentru reputația lor își spionează tot timpul soțiile, neîncrezători în virtuțile acestora.

Tot acest tablou reiese limpede, sugestiv, în trăsături sigure, pline de vervă și de culoare. Autorul nu alunecă în grotesc, în caricatură, în exagerare absurdă; îngroșările la care recurge derivă din necesitățile scenei, din protestul lui intim, din ostentația cuprinsă în faptele înscrinate.

Arta robustă a lui Wycherley are defecte evidente asupra căror s-a insistat mult. În destule rânduri autorul forțează limitele decenței, depășind îngăduința posibilă pe scenă. Fapte care într-o pagină de roman pot fi la locul lor, în teatru devin inconvenabile: scene de alcov, încercări de viol, întâlniri de noapte la adăpostul întinericului și al substituirilor, limbaj erotic truculent ș.a. Autorul lasă impresia că și-a pierdut orice încredere în frumusețea poeziei, în dreptatea aspirației ideale, în posibilitatea de regenerare morală a omului. Se complace să pună în lumină brutalitatea pornirilor instinctuale; ne putem întreba câteodată dacă atâta aplecare pentru latura tulbure a ființei umane nu pornea cumva dintr-un sadism sufletesc. S-ar spune că Wycherley nu se mulțumea să-și stigmatizeze personajele doar sub raport moral; urmărea să le facă detestabile și fizicește. Pe multe le vedem lăsându-se în seama unor poftes nestăpânite. Duhnesc a băutură, au înfățișarea respingătoare a depravării, răspândesc în jurul lor o respirație urât mirositoare, poartă cu ele ceva de inferioritate și degradare.

Nota de urâtenie se așterne și asupra personajelor pe care autorul le împrumută din Molière. Margery reeditează pe Agnès din *Scoala femeilor*. Totuși câtă distanță! Nu are nimic din pudoarea și prospețimea eroinei lui Molière; a contractat căsătoria știind bine că va trece peste îndatoririle acesteia; confesiunile ei, departe de a cuprinde în ele ceva din sfiala ori ingenuitatea fetei tinere în primul ei contact cu viața, trădează sfruntări și instinctualitate. Tot așa și Olivia din *The Plain Dealer* în raport cu Célimène din *Mizantropul*. Eroina lui Molière își învâluie cochetăria în tact, în joc spiritual, într-o știință cu articulări grațioase a viciii de lume, într-un stil de feminitate aleasă și rafinată, în vreme ce Olivia se complace în mașinații și ipocrizii de curtezană interesată, în vanități brutale, într-o cochetărie putând să se confunde cu sfidările necinstei și ale viciului. Manly preia trăsături ale lui Alceste. Dar și între aceștia apar deosebiri care privesc nu doar două personaje, ci două mentalități, două stiluri, am putea spune două lumi și două viziuni de viață. Alceste e hrănit cu spirit clasic și cu substanță filozofică; își constituie gândirea din principii severe în a căror transparență simțim suflul îndoiielii carteziene; are gestul aristocratic chiar când e contrariat sau trebuie să exprime cu necruțare judecăți severe. Manly, dimpotrivă, denotă apucături de corsar; este gata în orice clipă să izbucnească; înjură și vociferează insultător scoțând strigăte sălbatice; își descrie sentimentul prin evocări de realism brutal, păstrându-și și pe uscat o asprime rudimentară ca pe corabie. Cu alte cuvinte: își manifestă onestitatea atât de brutal, încât în loc de virtute aceasta se înfățișează mai mult ca o revărsare de energie, oribilă prin materialitatea și nestăpânirile ei.

La aceste defecte – de conținut, de concepție, de exacerbare realistă – trebuie să adăugăm și altele de formă, compoziție și stil. Subiectele sunt îngreunate prin complicații și căutări de efecte. Succesiunile de fapte se petrec în ritmuri dominante de structura temperamentală a dramaturgului. Personajele pieselor seamănă între ele; faptul ajunge aproape la un schematism, lăsându-ne sentimentul că toate piesele autorului s-ar putea concentra într-una singură.

Deopotrivă, teatrul lui Wycherley numără și virtuți. Ne transmite tot timpul e impresie de putere, de siguranță. Influența franceză rămâne la suprafață; dedesubtul ei descoperim un talent englez adevărat, cu rădăcini autentice, cu forma lui curajoasă de a cuprinde diferitele aspecte ale vieții. Scriitorul dezvoltă un realism izvorând din firea și înclinațiile proprii persoane; nu se subordonează unui sistem anumit sau unor criterii de școală, ci ascultă de impetuozități naturale. Nu vede trăsăturile general-umane; nu se întreabă nici pe departe asupra lor. În schimb insistă asupra individualului, îl zugrăvește până în detalii, scormonește în substraturile lui animalice, include în expresia fizică și pe cea morală.

Nu poate fi adevărat că prin acestea Wycherley ar fi tins la o defăimare a ființei umane. Putem constata însă că o dată cu portretele personajelor, cu tot atâtea necruțare – ca să nu o numim cruzime – autorul ținea să dea și chipul neprefăcut al pasiunilor de care acestea sunt stăpânite.

Situațiile și pasaje de natură să trezească proteste să compensează prin altele delectabile. Dialogurile au viață și fermitate, replicile decurg unele din altele într-o mișcare pe cât de susținută pe atât de comunicativă. În destule momente descrierea turpitudinii este împinsă până spre pragurile ei de sus, într-un chip făcut să supună pe spectator la torturi sufletești; le urmează însă și altele mai senine în care conversația agreabilă, umorul fără cinism și curajul sincerității aduc destinderea salutară.

Să fie adevărat că Wycherley ar fi vrut ca din ființa umană să ia în seamă numai partea derizorie și cinică, ignorând cu voință și cu răutate reflexele ei etice? Manly din *The Plain Dealer* – ca să nu amintim decât pe acesta – dezmințe o asemenea presupunere. E drept, reacțiile corsarului au în ele furie sălbăticie, incoerență, vulgaritate; nu sunt însă lipsite de adevăr și de pornire sinceră. Protestul cuprins în ele privește stări reale din viața societății contemporane. Are duritatea engleză. O anume tradiție națională vedea în formele de concepție rafinată practică în Restaurație aspecte de rădăcină sau de trădare. Sufletește, Wycherley s-a înscris și el în acest protest; i-a rămas credincios, chiar dacă atâtea trăsături materiale ale vieții lui ar părea că spun contrarul.

11. William Congreve

Cariera de dramaturg a lui William Congreve (1670–1729) numără doar câțiva ani. A fost fulgerătoare. La vârsta de douăzeci și cinci de ani părea un autor consacrat; cinci ani mai târziu, deși între timp continua să fie aplaudat, a părăsit

scriisul pentru totdeauna. Asupra motivelor se fac diferite supoziții. E posibil să-l fi afectat atacurile lui Collier și răceala cu care a fost primită ultima lui piesă, *The Way of the World*. A socotit poate că e preferabil să se retragă din teatru, decât să alunece în concesiile și măguliri față de public. S-a pretins pe alocuri că în cugetul său ar fi rămas unele supraviețuiri puritane. Ce pare mai probabil e că s-a lăsat cucerit de viața de lume. Lui Voltaire care l-a vizitat la Londra îi declara: „Nu sunt scriitor; sunt un gentleman“. Pope precizează: „...a trăit mai mult ca om de lume decât ca un om de literă“. Oricum, retragerea este un fapt pe care posteritatea nu-l iartă cu ușurință; e vorba nu de un scriitor oarecare, ci de un talent autentic care și-a părăsit misiunea înainte de a fi dus-o la capăt.

I-a plăcut să trăiască în societatea aristocratică unde se lăsa adulat și încărcat de favoruri. Nu înseamnă însă că nu-i vedea scăderile și că sufletește nu a resimțit față de ele anume reticențe. Infirmități precocce l-au obligat să-și restrângă viața mondenă. Și-a petrecut ultimii ani în apropierea ducesei de Marlborough, fiica marelui general. Este înmormântat la Westminster. Contemporanii l-au socotit un spirit ales; posteritatea a confirmat acest sentiment.

În scrierile sale, cele care i-au fixat reputația sunt piesele de teatru: patru comedii și o tragedie. Sunt considerate drept cele mai bune opere engleze compuse în spirit clasic francez.

Congreve observă cu agilitate și redă lucrurile în mod expresiv. Se oprește mai cu seamă asupra trăsăturilor vanitoase ale societății. Arta lui nu străbate în profunzime; are însă o remarcabilă acuitate pentru elementele exterioare. Atitudinea lui este aceea a unui spirit ales, a unui om de lume. Ce-l interesează îndeosebi e să producă efecte de salon, să placă, să repurteze succese. Scrie pentru o societate doritoare de euforii, dispusă să-și constituie din amuzament un principiu de viață. Nu se gândește să pledeze pentru o cauză, să ridice într-un fel sau altul problema binelui și a răului. Nu încearcă să pătrundă natura umană, să-i descopere frământările, să dea curs vreunei îngândurări. Evita – am putea spune – ca priveliștea vreunei suferințe umane să tulbure degustarea liniștită a privilegiilor. Dar în lumea spre care gravita, toate acestea ar fi rămas fără ecou. Altele sunt mijloacele prin care putea să-i câștige sufragiile: abilități, jocuri subtile, conversație spumoasă, replici spirituale, convenții agreabile, prețiozități mondene, insinuări benigne, mici gesturi de frondă ș.a. Scriitorul le-a folosit pe scară largă; ele i-au adus de fapt și triumful precocce, și dezamăgirea. Se adresa unui public cu reacții și capricii de moment, nu cu criterii și judecăți stabile; iar el, scriitorul, nu venea în literatură cu conștiința unui luptător, ci mai mult a unui diletant. Publicul în primul moment s-a simțit uluit. Totul în manifestarea scriitorului îi părea magnific: noutatea, îndrăzneala, stilul cizelat, poza artistică, expresia, rafinamentul la modă, artificiiul zâmbitor, incitația la plăcere. Curând însă aceste trăsături îi vor părea mai puțin strălucite. Teatrul lui Congreve, într-adevăr, părea scânteietor; ședea totuși pe temelii slabe. I-au adus obiecții înșiși contemporanii, cărora ținea să le fie agreabil. Pentru că acest teatru

să rămână în picioare, i-ar fi trebuit mai multă umanitate, mai multă căldură a simțirii, mai mult fior simpatetic, mai multă naturalețe.

A debutat în teatru la vârsta de douăzeci și doi de ani (1693), cu comedia *The Old Bachelor* (Holteiul). Personajele – holteiul Hearthwell, sir Joseph Wittol, căpitanul Bluffe, bancherul Fondlewife – sunt convenționale, intriga e neverosimilă, construcția se elatină. Însă publicul vremii nu era pretențios; piesa l-a cucerit prin nota ei veselă, prin dialogurile ei elegante și spirituale, prin facilitatea ei antrenantă.

A urmat în 1694 *The Double Decker* (Omul cu două fețe). Faptele se petrec într-o lume aristocratică înecată în artificii și compromisuri morale. Tabloul acestei lumi, cu defilarea personajelor care o compun și cu bizareriile acestora, constituie principala realizare a piesei. Întâlnim în galeria feminină personaje ca acestea: lady Touchwood, o libertină îndrăgostită de nepotul ei Mellefont și încercând de aceea să împiedice căsătoria acestuia cu Cynthia; lady Froth, o cochetă cu pretenții de artă, poezie și instrucție aleasă; lady Plyant, pe cât de aspră și insolentă cu soțul ei, pe atât de îngăduitoare cu alți bărbați. În galeria masculină le corespund: lordul Touchwood, credul și suficient; lordul Froth, un caraghios solemn; sir Plyant, un bătrân sărac cu duhul, îndrăgostit în mod ridicol de soția sa; Brisk, un om antipatic, nu lipsit de spirit, dar impertinent și infatuat. Singurii mai cu judecată, păstrându-se în limitele bunului-simț, chiar și ale unei onestități sufletești, sunt Mellefont și prietenul său Careless.

În această lume fără busolă morală, Jack Maskwell, un intrigant mizerabil lipsit de scrupule, ascunzând sub înfățișări elegante perfidii și pofte ignobile, își poate duce jocul în voie. Este omul cu două fețe anunțat în titlul comediei. În unele privințe are tangențe cu Tartuffe. Devoțiunea acestuia devine la Maskwell amabilitatea servilă. Știe să dea aparență de franchețe, de prietenie, de serviciu dezinteresat, de generozitate; în fond, acestea sunt armele de care se slujește în jocul său ipocrit.

Notăm că denumirea personajelor – de altminteri ca în multe din comediiile vremii – indică și trăsături de caracter (Maskwell: bine mascat; Careless: fără griji; Froth: spumă, frișcă; Brisk: viu, activ).

În *Love for Love* (Iubire pentru iubire), compusă în 1695 și reprezentată în teatrul Lincoln's Inn Fields sub conducerea artistică a lui Betterton, trecem din lumea aristocratică în cea burgheză. A fost primită de publicul englez cu un entuziasm mai sobru decât cel obișnuit, dar prin aceasta mai esențial și mai durabil.

Piesa în genere este mai puțin spirituală. În schimb întâlnim în ea situații mai comune, aproape de aspectele obișnuite ale vieții. Mrs. Frail și miss Prue corespund în sfera burgheză aristocratelor lady Touchwood și lady Plyant, cu deosebirea că în impudoria lor sufletească au mai puțină artă și cochetărie. Tinerii – frumosul Tattle, îndrăgostitul Valentine, curajosul în vorbe Scandal – nu reușesc să fie tot timpul spirituali. Astrologul Foresight, unchiul Angelicăi, uluit și totodată în admirației pentru tactul acesteia în a obține căsătoria cu bărbatul iubit, știe să exclame cu umor: „Iată o eclipsă pe care nu am prevăzut-o“. Cât despre sir Sampson Legend,

tatăl lui Valentine, acesta e personajul ridicol rătăcindu-se în fantasmagoriile sale: „a fost mare navigator a sărutat pantoful Marelui Mongol, urcat pe un elefant a făcut vânătoare cu hanul tătarilor, succesorul viceregelui din Bantam îi este rudă de sânge ș. a. m. d. În centrul acțiunii se află tânăra și frumoasa Angelica. Aceasta știe ce vrea; simulând inițiative cu totul neașteptate, conduce lucrurile în așa fel încât la un moment dat nehotărâtul Valentine va fi adus într-o alternativă necruțătoare: ori dreptul său de primogenitură, ori pierderea femeii iubite.

În 1700, Congreve a scris ultima comedie: *The Way of the World* (Mersul lumii). Se numără printre capodoperele Restaurației. Personajele poartă nume alegorice; intriga sunt doar pretextul sub care sunt aduse să defileze prin fața noastră într-un decor despre care s-a spus că i se pot găsi asemănări cu pânzele lui Watteau.

Suntem readuși în mediul aristocratic. Millamant și Mirabell se iubesc. Pentru a se căsători trebuie însă consimțământul bătrânei lady Wishfort, mătușa fetei. Mirabell începe să o curteze cu gândul de a-i câștiga grația. Dar mătușa află de acest plan; o inițiase Mrs. Marwood, metresa lui Fainall, ginerele ei. Lady Wishfort refuză să-și dea consimțământul. Mirabell e nevoit astfel să recurgă la o altă stratagemă: va trece sarcina de curtezan pe seama servitorului Waitwell, pe care îl prezintă drept unchiul său. Mrs. Marwood, complice cu amantul său, dejoacă și acest plan. Se ivesc mereu noi greutăți. Însă până în cele din urmă, descoperindu-se o hârtie compromițătoare pentru relațiile dintre Fainall și Mrs. Marwood, bătrâna se va îndupleca.

Personajele au viață și pitoresc. Miss Millamant e veselă și cochetă. Frumusețea afișează tot timpul un aer triumfător. Venirile ei în scenă produc senzație. Își poartă ființa cu siguranță, cu mulțumire de sine; proclamă parcă un continuu sentiment de victorie. Adoră să se știe admirată, să atragă priviri, să primească declarații, să-i simtă pe toți întrecându-se față de ea în priviri galante, să compună tot felul de arabescuri cochete, să răspundă sarcastic, să dezvolte paradoxuri, să imprime lucrurilor ceva de capriciu cinic. Mirabell inventează nepuizabil artificii și stratageme prin care să înfrângă cerbicia mătușii Wishfort; de fapt, în această consta acțiunea. Este un demn reprezentat al lumii sale. Face parte din acei tineri pe care o anume mentalitate a „lumii bune“ înțelege să-i răsfete. Gândurile, sentimentele și gesturile lui sunt făcute din eleganță de salon și convenție. Și-a căsătorit metresa cu unul din prietenii săi de petreceri mondene știind bine că acesta era un mizerabil. Drept consolare îi dă sfaturi cinice: „Față de soț trebuie să ai dezgust, ca să-l poți dori pe amant“. La întrebarea femeii: „De ce m-ai împins la căsătoria cu acest om?“ – îi răspunde: „pentru a salva idolul care se numește reputație!“ Și iată mai departe un fragment din demonstrația pe care cu tot atâta cinism încearcă s-o denumească „dilema unui om de inimă“: „Soțul pe care-l ai e ceea ce ne trebuia: nici prea necinstit, nici prea onest. Unul mai bun nu ar fi meritat să-l sacrificăm pentru o asemenea împrejurare, unul mai rău nu ar fi corespuns planurilor noastre. De altminteri, când nu o să-ți mai placă, știi doar care va putea să fie remediul“.

Tabloul de moravuri, vioiciunea dialogurilor, verva, ironia, spiritul evoluând cu ușurință printre aluzii fine și ascuțimi malițioase, rafinamentul stilului, observația pătrunzătoare împletindu-se tot timpul cu accente scânteietoare de poezie, în sfârșit, jocul nuanțat și neobosit al unei inteligențe în plina ei vigoare – iată trăsături ce alcătuiau la un loc o broderie savuroasă, de un farmec anunțând parcă *marivaudage*-ul de mai târziu.

Congreve, ca și o parte din contemporanii, săi a stăruit într-un teatru cu subiecte libertine și malițiozități imorale. Dar spre deosebire de alții nu coboară în vulgaritate, ci pune în gura personajelor sale limbajul ales al oamenilor de societate. Dialogurile lui decurg viu, cu replici scânteietoare, cu întreruperi spirituale, cu argumente care seduc. Sunt scrise într-o proză agilă, bine articulată, capabilă să le facă cu atât mai comunicative și antrenante. Ca într-un joc monden prelungit, subtil, spumos, cinic, definesc o concepție despre iubire tributară viciului, lipsei de răspundere, voluptăților amurale. Totuși satira lui nu mușcă, doar împunge.

Cităm ca o ilustrare sugestivă condițiile de căsătorie pe care miss Millamant le pune lui Mirabell. Reflectă o întreagă mentalitate dându-ne imaginea unor anume moravuri aristocratice la modă:

„...Află că dacă mă voi căsători, acesta nu va fi doar din voința și pentru plăcerea mea. Ascultă bine: nu vrea ca după căsătorie să mi se dea nume drăgălașe ca nevastica mea, prietena mea, scumpa mea, bijuteria mea, iubirea mea, inima mea dragă; nu-mi plac asemenea cuvinte de apropiere dintre bărbat și femeie, îmi fac greață... Întotdeauna îmi vor fi nesuferite. Prin urmare, Mirabell, ne-am înțeles: nici familiaritate, nici tandrețe! Nu vom ieși niciodată împreună la teatru sau în lume. Trebuie să fim unul față de altul ca doi străini binecreșcuți! Vreau să ne fim atât de străini ca și cum ne-am fi căsătorit de multă vreme, și tot atât de binecreșcuți ca și cum nu am fi cătuși de puțin căsătoriți! Voi avea libertatea să mă duc unde vreau și să primesc la mine pe cine cred eu de cuviință; să scriu și să primesc scrisori, fără să fiu întrebată de unde îmi vin și fără să mi se facă mutre. Voi veni la masă când îmi va plăcea; când nu voi avea dispoziție să te văd mi se va servi masa la mine în cameră, aceasta fără altă justificare. În apartamentul meu nu mă va stingheri nimeni; va fi inviolabil. La masa mea de ceai voi fi singura regină... Voi putea să te apropii numai cerând înainte permisiune; și oricum, ca să intri va trebui să bați la ușă...”

12. George Farquhar și John Vanbrugh

Propriu-zis, acești doi autori nu au colaborat direct; totuși în istoria literară și în istoria teatrului englez numele lor merg împreună. Opéra lor anunță trecerea spre comedia de tip sentimental pe care o vom vedea dezvoltându-se în a doua parte a secolului al XVIII-lea.

Libertinajul din comediiile vremii continua să aducă public în sălile de spectacol. Trecea totodată și proteste. Unele din acestea erau inspirate și încurajate de biserică,

altele pornea din sfere burgheze; adăugăm de asemenea și răbufnirile puritane. Amintim mai cu seamă intervenția doctorală a lui Jeremy Collier în rechizitoriul său *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (Scurtă privire asupra caracterului imoral și profan al scenei engleze), apărut la Londra în 1698, în care Congreve era pus cu asprime în cauză, și curând după acesta în suplimentul *The Ancient and Modern Stage surveyed* (Privire asupra scenei vechi și moderne). Autorul, celebru controversist englez, reputat pentru sobrietatea și consecvența lui în opinii, denunță licența din teatru, enumără câte perioade și diformări poate aduce în viața țării și cere opiniei publice să facă front moral în fața ei. Pentru moment efectul nu s-a văzut; ulterior însă avea să se constate că mișcarea era legitimă și că în substraturile sale sentimentul comun o înregistrase.

Cei doi autori înfruntă aceste proteste. Cu unele atenuări, într-adevăr, teatrul lor se va menține pe linia reprezentată de Wycherley și Congreve.

George Farquhar era irlandez. S-a născut la Dublin în 1678 și a studiat la Trinity College din orașul natal. În scurtă lui existență s-a dăruit în întregime carierei dramatice. Nerăbdător s-o înceapă cât mai curând, și-a întrerupt studiile. Ca actor, interpretând un rol în *Împăratul indian*, piesa lui Dryden, a avut nefericirea ca într-o scenă de duel să-și rănească partenerul. Un timp – părăsind pentru acest motiv scena – va servi ca ofițer în regimentul contelui d'Orerry. Revine însă curând în teatru, de astă dată ca autor. Fire boemă, nu a știut să-și chibzuiască viața. Piese sale, deși bine primite, nu-i asigurau existența. A murit la Londra în 1707, la vârsta de douăzeci și nouă de ani, lăsându-și în sărăcie soția și cele două fiice.

A scris în decurs de nouă ani opt comedii: *Love and a Bottle* (Iubire și o sticlă, 1698), *The Constant Couple* (1700), *Sir Harry Wildair* (1701), *The Twin Rivals* (Gemenii rivali, 1702), în colaborare cu Motteux *The Stage Coach* (Diligența, 1704), *The Recruiting Officer* (Ofițerul recrutor, 1706) și *The Beaux' Stratagem* (Stratagama ruinaților, 1707). Sunt scrise într-un ritm vioi, antrenant. Gluma continuă să fie îndrăzneată, însă într-o notă de libertinaj mai temperat. De la o piesă la alta progresul apare în mod vizibil. Ultima piesă, *The Beaux' Stratagem*, se numără printre cele mai bune.

Nu ne mai aflăm în saloanele din Londra, ci într-un cadru mai variat, într-o lume amestecată, cu diligențe și hanuri unde întâlnim laolaltă gentilomi, oameni de serviciu, briganzi, drumeți obișnuiți. *The Beaux' Stratagem* reprezintă o punte de legătură între comedia de moravuri și diferitele forme de roman ce vor înflori în secolul al XVIII-lea. Menționăm că piesa a fost scrisă în șase săptămâni, în ultimul an de viață al autorului.

Intriga se țese în jurul a doi tineri gentilomi, Archer și Aimwell. Asaltați la Londra de creditori, s-au refugiat într-un han din Litchfield. Sunt în căutare de stratageme prin care să mai poată reface câte ceva în pungile lor golite. Au și găsit: Aimwell se va da drept lord, iar Archer, îmbrăcând de circumstanță o livrea, drept valetul său. La han, sub aceste travestiri, fac cuceriri amorose: Archer pe mrs. Sullen și Aimwell pe tânăra Dorinda. Prima era nora iar cealaltă fiica lady-ei

Bountiful. De la început mrs. Sullen și-a dat seama de înșelătoria celor doi curtezani. Avem totuși în față două perechi de îndrăgostiți. Noaptea tinerii încearcă să se introducă în casa iubitelor. Ajung la timp pentru a pune pe fugă o bandă de hoți pe punctul de a le fura argintăria. Pentru „curajul” lor, tinerii vor fi răsplătiți. Aimwell primește mâna Dorindei. Între timp sosește și știrea că lordul Aimwell a murit, lăsându-i moștenire titlul și averea. În ce o privește pe mrs. Sullen, fratele ei îi va obține divorțul de soțul bețiv și neisprăvit. Astfel, dragostea pentru Archer se va putea transforma în căsătorie. Pentru acesta, încă o fericire: prietenul său, acum om bogat, îi va plăti datoriile.

Faptele plutesc într-o atmosferă de optimism, de bună dispoziție, de sentimentalism. Viciile, libertinajul, facilitatea suflătească, diletantismul moral – toate acestea sunt încă în ființă; se întrevede însă și o lumină, se simte adierea unui aer mai curat.

Sir John Vanbrugh (1664–1726) avea origine flamandă. A petrecut mai mulți ani în Franța unde l-au interesat cu deosebire arhitectura și teatrul comic. Reintrat în Anglia, își va manifesta aptitudinile în amândouă aceste direcții. Ca arhitect a terminat Greenwich-ul și a construit castelul Blenheim. Și-a pus numele pe mai multe comedii; din acestea, două îi aparțin în întregime, iar celelalte au fost terminate de Cibber. Anume: *The Relapse, or Virtue in Danger* (Recidiva sau Virtutea în pericol, 1697), *The Provok'd Husband, or a Journey to London* (Soțul provocat sau O zi la Londra, 1697), *The False Friend* (Falsul prieten); apoi, adaptări după modele franceze: *The Confederacy* (Confederația), *The Cuckold in Conceit* (Încoronatul închipuit, după Molière), *Squire Trelooby* (după *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière), *The Mistake* (Înșelatul, după Molière).

Subiectele, în genere licențioase, se desfășoară cu vervă și alunecări în caricatură.

Ne oprim la *The Relapse*. Sir Tubelly Clumsey, eroul, este un gentilom de la țară. Primește vizita tânărului tom Fashion. Din prudență își închide fiica, pe frumoasa miss Hoyden, sub cheie. Aflând însă că oaspetele ar vrea să-i devină ginere, o eliberează. I-o recomandă ca pe un animal de fermă: „se va înmulți ca o iepuroaică de casă”. Dar adevăratul pretendent nu era Tom, ci fratele său, sir Novelley Fashion, devenit de curând lord Foppington. Sosind și acesta la castel, au loc o seamă de încurcături, confuzii și întâmplări vesele. În cele din urmă, micuța Hoyden îl va alege pe sir Novelley; dar nu din dragoste, ci pentru a scăpa de bătăile tatălui său și pentru că e preferabil să fii „mylady” în loc de „mistress”.

În *The Provok's Husband* ne atrage atenția personajul sir John Brute. Seamănă în unele privințe cu Falstaff; are viciile acestuia, nu însă și bonomia lui. Om de tavernă, înjură, blestemă, nu respectă nimic și pe nimeni. Insultă morala, instituțiile, tot ce i se împotrivesc. Vociferează proclamând că este englez și om liber, înțelegând prin aceasta că poate disprețui și sparge totul în jurul său.

13. Nicholas Rowe

Propriu-zis, perioada Restaurației s-a încheiat. Încă o serie de dramaturgi pe care va trebui să-i amintim aici, reprezintă prelungiri ale unei etape revoluate, tranziții și pregătiri pentru adevărata creație dramatică din secolul al XVIII-lea. Genul eroic se estompează; tot așa și trăsăturile baroce. Clasicismul de acum e rigid, didactic, moralizator, mai puțin artistic ca expresie, păstrând pe toată întinderea lui un caracter de artificialitate.

Nicholas Rowe (1674–1718) încearcă să perpetueze genul tragediei nobile. Un timp înscris în baroul din Londra, a practicat o meserie pentru care nu-și simțea atracție. Părăsind-o, s-a dedicat cu totul teatrului. Începând din 1700 a dat la iveală mai multe tragedii: *The Ambitious Stepmother* (Mama vitregă ambițioasă), *Tamerlane* (1702), *The Fair Penitent* (Frumoasa penitentă, 1703), *Ulysses* (1706), *Jane Shore* (1713), *Lady Jane Gray* (1815) ș.a.

Rowe și-a mai legat numele de editarea operelor lui Shakespeare (în șase volume), de traducerea *Caracterelor* lui de Bruyère și a *Phrasalei* de Lucan. În 1715 a fost numit poet laureat. Mormântul lui se află la Westminster.

Cunoștea bine opera lui Shakespeare, prin afinitate artistică și mai ales prin studiu profund. Considera această operă drept cea mai importantă sursă de valori naționale. De asemenea aprecia teatrul francez, a cărui influență a resimțit-o.

Tamerlane s-a jucat întâia oară în 1702. Punea față în față două personaje: Tamerlane, deținător al tuturor virtuților, și Baiazid, un monstru, dușman al umanității. S-a spus că în unele aluzii asupra lui Baiazid învins am putea recunoaște pe Ludovic al XIV-lea.

The Fair Penitent este o adaptare după Massinger și Field (*The Fatal Dowry*). Reprezentarea ei în 1703 i-a adus autorului întâia sa notorietate.

Calista, fiica nobilului genovez Sciolto, e părăsită de iubitul ei Lothario și primește căsătoria cu un om cinstit, dar care nu inspiră nici un sentiment. Într-un duel, soțul ucide pe amant. Calista, frântă de durere, se închide într-o cameră îndoliată, în care pusese să i se aducă trupul neînsuflețit al lui Lothario. Tatăl pătrunzând în această odaie, e zgduit de ce vede. Cere Calistei să se pregătească de moarte; e nevoit s-o ucidă pentru a-și salva astfel onoarea de nobil. Nu are totuși curajul să verse sângele fiicei sale. Între timp, prietenii lui Lothario îlucid. Soțul ar fi dispus să treacă peste faptele petrecute și să le ierte. Calista îi mulțumește pentru generozitate, dar înțelege să nu profite de ea. Moare de suferință prăbușindu-se pe cadavrul tatălui.

Apare și un alt personaj, Horatio, prietenul și confidentul soțului; carcter nobil, cavaleresc, amintind trăsături din teatrul spaniol.

Piesa are defecte de construcție, alunecă în melodramă, personajele sunt numai schițate, nu și adâncite. Calista pare în contradicție cu ea însăși; pe de o parte e stăpână pe ea până la cruzime, pe de altă parte se lasă pradă pasiunii. Rămâne totuși o apariție valabilă, pregnantă prin căldura sentimentului și elanurile inimii.

Jane Shore este principala realizare dramatică a lui Rowe. În scena-cheie asistăm la rechizitoriul pe care Gloucester, viitorul rege Richard al III-lea, îl rostește împotriva frumoasei Jane Shore, punându-i pe seamă crime de vrăjitorie. Sunt de față ducele de Buckingham, contele de Derby și episcopul de Ely. În marea acuzație îndreptată împotriva fostei metrese a lui Eduard al IV-lea implică și una egală împotriva lordului Hastings. Faptele se petrec la temperatură înaltă; sunt de un efect răsunător.

GLOUCESTER: – Priviți-mi brațul! (suflecându-și o mânecă a cămășii). Cum s-a uscat, veștejit și ars! Este urmarea farmecelor făcute de soția lui Eduard, complice cu vrăjitoarea Shore și cu alte vrăjitoare, în întâlnirile lor nocturne.

HASTINGS: – Dacă au făcut cea ce spuneți...

GLOUCESTER: – Dacă au făcut?... (monstruos, cu priviri de ură spre adversarul său). Cutezi să te îndoiești, trădătorule! Da, tu ești cel dintâi care o instigi pe această netrebnică vrăjitoare... Ești protectorul ei... Îi îndrumi crimele... Ești amestecat în acest complot al cărui scop este moartea mea. Lord Hastings, ordon să fii arestat pentru înaltă trădare! Să fie luat în primire! Pe sfântul Pavel! Nu mă voi așeza la masă până nu mi se va aduce capul lui!...

Ultimul act are în el momente de dramatism sfâșietor. Nefericita Jane rătăcește pe străzile Londrei strivită de durere și de foame. Nimeni nu îndrăznește să încalce consemnul oficial: orice încercare de a i se întinde o bucată de pâine, de a i se da un strop de apă ori de a i se adresa o vorbă bună va fi plătită cu capul. Într-un cuget, totuși, umanitatea trăiește încă. Este soțul condamnatului. Înfruntând amenințarea, acesta vine să-i dea ajutor și iertare. Oamenii lui Gloucester îl prind și se pregătesc să-l dea pe mâna călăilor. Jane strigă cu disperare patetică: „Pentru mine, vai, pentru mine a trebuit să moară!“.

În această piesă sentimentul lui Rowe pentru tradiția dramatică engleză apare mai evident decât în celelalte. Ne referim mai cu seamă la personajul Gloucester. Caracterul lui e desenat cu putere, își păstrează o măreție primară, întocmai ca în *Henric al VI-lea* și în *Richard al III-lea*, dramele lui Shakespeare.

14. Joseph Addison. Alți clasicizanți

Ca spirit, Addison (1672–1719) aparține secolului al XVIII-lea. A studiat la Oxford; s-a aplecat mai cu seamă asupra clasicilor. Se vedea că va face o carieră de erudit; părăsind-o s-a dedicat politicii, în care de altminteri s-a manifestat cu măsură, echilibru și consecvență. Opera sa scriitoricească exprimă gândirea unui moralist stăpânit de idei ca acelea care pe plan literar aveau să conducă la constituirea romanului realist (Defoe, Swift, Richardson, Fielding, Goldsmith, Smollett, Sterne), iar pe plan social începeau să pregătească drumul burgheziei din era victoriană.

În teatru s-a manifestat doar marginal. Comedia *The Drummer* (Toba) e neinteresantă. În schimb, *Cato*, încercare de tragedie în stil clasic, s-a impus, nu atât ca operă în sine, cât ca program și semnificație. Addison înțelegea să redea teatrului marile lui funcțiuni, ca regenerator sufleteș în societate și ca instituție de care Anglia vremii avea nevoie.

Cato s-a reprezentat întâia oară în 1713, cu succes remarcabil. Avem totuși de-a face cu o piesă rece, solemnă, stăruind de la început până la sfârșit într-o tensiune stoică. Păstra forma clasică franceză. Personajele rămân toate încătușate în forma lor rigidă. Reies parcă mai mult dintr-o disertație filozofică decât dintr-o acțiune propriu-zisă cu suflu uman, căutări și emoții. Murind, Cato își dă binecuvântarea pentru căsătoria fiicei sale, Marcia, cu prințul numid Iuba; numai că de-a lungul celor cinci acte scurse până atunci această iubire nu izbutește să emoționeze cugetele spectatorilor. La fel și dragostea dintre Portius, fiul înțeleptului, și scumpa sa Lucia, decurge egal, liniștit, cu profunzime, dar fără patetism capabil să zguduie. Sempronius se comportă mai mult ca un retorician decât ca un conjurat. Monologul pe care Cato îl rostește în ultimul act înainte de a-și sfâșia trupul are în el înălțime filozofică. Pune în lumină demnitatea umană, așa cum o gândea filozofia stoică, amintind ca măreție moartea lui Socrate; nu e însă mai puțin adevărat că în toate acestea există o frumusețe de sistem lăsând în umbră adevărul dramatic și psihologic.

Față de totalitatea operei lui Addison, tragedia *Cato* reprezintă doar o insulă. Aceasta însă nu-i micșorează însemnătatea. Găsim în ea sub o altă formă idei și mesaje ca în *The Spectator*, publicație periodică unde Addison cu puritanismul său moderat, filtrat prin ironie și cu viziunea lui umanitară a fost principalul animator. Moralmente, *Cato* înțelegea să fie un protest împotriva anumitor moravuri recalcitrante din Restaurație. Nota filozofică are înțeles stoic. Mai important decât goana după fericire e să deprindem arta consolării în nenorocirile ce ne pot lovi. Înțelepciunea stă în echilibru, în puterea de reținere. Addison are în minte tipul lui *l'honnête homme*, pe care și l-a apropiat prin contactul lui cu spiritul francez. Nu mai puțin însă aspiră la o formă de civilizație care să corespundă realităților engleze. Mai precis: o formă de civilizație cuprinzând în ea mai multe treceri, de la aristocrație la burghezie, de la plăceri subiective la utilități sociale, de la revărsări în afară la interiorizare, de la voluptăți artistice la disciplină morală.

Vechiul spirit libertin și convențional, atâta vreme predominant în teatrul Restaurației, este acum grav zdruncinat.

Putem aminti în seria clasicizanților și alte nume: scoțianul James Thomson (1700–1848), autorul *Anotimpurilor*, cu tragediile *Sophonisba* (1730), *Agamemnon* (1738) și *Coriolan* (1748); Edward Young (1683–1765), autorul *Noptilor*, cu tragediile *Busiris*, *King of Egipt* (1719) și *The Revenge* (Răzbunarea, 1721); Samuel Johnson (1709–1784), celebrul critic și moralist, autor și al unei tragedii, *Irene* (1749). Mai notăm că în școala particulară întemeiată și condusă de el l-a format pe David Garrick, actorul care în curând avea să devină un centru al vieții teatrale engleze, că a deschis o subscripție publică pentru editarea operelor lui

Shakespeare și că efectiv a și dat la iveală această ediție (1765), fără valoare critică deosebită, dar utilă și cu o *Prefață* interesantă ca busolă literară a vremii.

15. Forme de tranziție. Colley Cibber, Richard Steele

Colley Cibber (1671–1757) a intrat în teatru după ce mai întâi participase activ la frământările civile din 1688. În sentimentul său intim se simțea mai ales actor. Paralel cu cariera actoricească a dezvoltat și o laborioasă activitate de autor dramatic. A scris treizeci de piese: comedii, tragedii, opere. Cele mai multe s-au stins repede. *The Nonjuror*, reprezentată în 1718, l-a adus pe autor în plină vâltoare a vieții publice. Aparent, piesa era o imitație după *Tartuffe* de Molière; în realitate găsim în ea o diatribă împotriva iacobiților care refuzau cu ostentație să depună jurământ de credință noii dinastii.

Propriu-zis, Colley Cibber nu era un doctrinar; s-a străduit totuși să transpună în opera sa câteva idei de program. Le găsim și într-o carte a lui de mărturisiri: *Apology for the life of Mr. Colley Cibber, Comedian* (Apologie pentru viața d-lui Colley Cibber, actor). Ia atitudine împotriva pieselor libertine, socotind că s-au scris prea multe; opinia publică auzindu-le mereu a început să obosească. De ce e nevoie ca scena să prezinte neconținut numai vicii și numai seniori pervertiți sau imorali? Nu ar fi oare timpul ca piesele engleze de teatru să aducă un aer îmborsărit, o ambianță de mai multă decență și moralitate?

În comedii sale, Cibber va încerca să dea curs acestor idei și sentimente, cea mai caracteristică fiind *Love's Last Shift* (Ultima șiretenie a dragostei). A fost jucată cu mare succes, în 1696, la Teatrul Regal din Londra.

Acțiunea este mai mult un pretext. Ce ne reține atenția este teza psihologică și morală dezbătută în legătură cu cele două personaje principale: Loveless și soția sa Amanda. El pare un om rău, incorect, lipsit de scrupule. Și-a părăsit soția în mod mizerabil aruncându-se în aventuri și cuceriri ușoare, risipindu-și cu inconștiență averea. Se reîntoarce în Anglia ruinat; continuă totuși să-și păstreze cinismul. Ea este o natură blândă, răbdătoare, înțeleaptă. Nu a încetat o clipă de a-și iubi soțul. E convinsă că într-o zi va izbuti să-l readucă pe calea cea bună. Evită calea moralizării directe. Își cunoaște soțul; știe că sfaturile nu ar putea să aibă asupra lui decât efecte contrarii celor așteptate. Singura soluție este tot sentimentul; și anume unul din care elementul plăcerii să nu lipsească. Dacă se va ivi și un strop de afecțiune, acela trebuie folosit! Și într-adevăr, avea să se producă o minune. Loveless se convertește. Cinicul de altădată, trecut cu simplitate, cu discreție și cu naturalețe prin școala sentimentului, este acum un penitent plin de bunătate și de poezie: „... Da! tu m-ai smuls din letargia profundă a viciului... În genunchi înțeleg să mulțumesc aceleia care prin virtutea ei a izbutit să mă supună și astfel să mă eliberez. Vreau să-mi spal fărădelegile în necurmte lacrimi de pocăință...”.

Richard Steele (1672–1729), ca scriitor și moralist, figurează în epocă alături de Addison. Colaborarea lor la *Tatler*, *Spectator*, *Guardian* și *Englishman* –

publicații care își impuneau să dea Angliei un nou model de umanitate și să reabiliteze onoarea naturii umane – contează printre cele mai active și mai caracteristice manifestări literare engleze din epocă. Succesele obținute în teatru l-au determinat să plece din armată unde își câștigase repede câteva galoane, nu atât prin merite militare cât mai degrabă prin relații literar-mondene. Principala sa activitate scriitoricească este cea dedicată jurnalisticii și revistelor pe care le-a inițiat. La diferite intervale a scris și câteva comedii: *The Funeral, or Grief à-la-Mode* (Înmormântarea sau Doliul la modă, 1701), *The Lying Lover* (Îndrăgostitul mincinos, 1703), *The Tender Husband* (Soțul drăgăstos, 1705), *The Conscious Lovers* (Îndrăgostiții rezervați, 1722).

Ne oprim asupra uneia din acestea (*The Tender Husband*). Găsim în ea idei, sentimente și intenții de tipul celor inițiate de Cibber. Un soț a surprins dezordinea sufletească și morală în care soția sa începea să alunece. Își impune s-o salveze, dar nu prin admonestări și constrângere, ci prin aducerea ei în situații sufletești de regret și remușcare. Recurge la ajutorul unui amant simulat. Acesta o va aduce până în marginea cedării. Dintr-o dată însă în conștiința ei se va produce o limpezire salutară. Își dă seama de urâtenia minciunii și a trădării. Are revelația viciului; gândul îi produce oroare. Regenerarea e pe cale să se producă; va fi cu atât mai adevărată cu cât a fost cucerită printr-o descoperire proprie.

Și în aspectele lăaturalnice ale acțiunii, ca și în caracterele personajelor secundare din comediiile lui Steele găsim situații orientate asemănător, adăpostind în ele înțelesuri morale, bunătate, capacitate sufletească de resurrecție. Anume: servitori bătrâni, devotați stăpânilor, gata de abnegație și sacrificiu pentru a-i smulge din împrejurări critice; bărbați recompensați moralmente pentru faptele lor de credință și generozitate; femei în aparență incorigibile, în fond cu latențe salvatoare așteptând să fie transformate în manifestări virtuozose; părinți și copii ce-și par poate puțin străini, dar nu din lipsă de sentiment, ci mai degrabă din delicatețe și discreție; oameni cu defecte cu trăsături regretabile, cu gesturi respingătoare, nu însă lipsiți de orice sensibilitate; de asemenea, oameni care sub impresia momentului își aruncă vorbe goale, dau unor neînțelegeri de moment proporții de catastrofă, dar care o dată ieșiți din criză știu să recurgă și să regrete.

Steele, într-o dedicație către Addison, definește misiunea poetului: "*an obliging service to human society*" – un serviciu care obligă, dedicat societății umane.

Exemplul dat de Cibber și Steele a produs ecou. Apar imitatori; mulți nu au însă intuiția pătrunzătoare și mâna sigură; intenția însă rămâne semnificativă. Nu s-ar fi putut ca vechea comedie să-și înceteze existența dintr-o dată. Anumite prelungiri din această comedie, în unire cu noile tendințe moralizante, vor da naștere unui gen nou, deocamdată stângace, cu amestecuri nelimpzite de glumă și de serios, dar cu perspective asigurate: comedia burgheză. Continuă să apară personaje care vorbesc urât, care nu-și ascund viciile și concupiscenta; de asemenea, stăruie scene introduse cu dinadinsul, cu situații de efect și *quiproquo*-uri bufe. Dar, precizăm, față de trecut aceste scene s-au împușinat; oricum, nu mai sunt suverane.

Autorul le încadrează, cu sfaturi morale, punându-le să alterneze cu scene în care totul e pur și proaspăt. Aceste încheieri moralizante au în ele ceva de fabulă sau de proverb. Nu izbutesc să pară spontane; chiar și spiritele simple pot să le sesizeze artificul. Nu e însă mai puțin adevărat că ele exprimau ceva nou, o intenție, o inițiativă. Reforma morală nu poate fi așteptată doar din afară; trebuie să pornească mai ales dinăuntrul conștiințelor omenești, dintr-o nouă descoperire a sentimentului.

16. George Lillo

Prin George Lillo (1693–1739), idealul burghez a făcut un nou pas, hotărâtor, în teatru. Scriitorul înainte de a se dedica literaturii i-a ajutat tatălui său în meșteșugul de bijutier. Fusesse crescut în tradiția și mentalitatea puritană. De aici preocuparea de a compune un teatru moral, pe alocuri chiar cu tendință predicantă. A scris opt piese dramatice, dintre care remarcabile sunt două: *The Fatal Curiosity* (Curiozitatea fatală, 1736) și *The London Merchant, or The History of George Barnwell* (Neguțătorul din Londra sau George Barnwell, 1731).

În *The Fatal Curiosity* se dramatizează o întâmplare cunoscută. Doi bătrâni, soț și soție, ajunși în stare de mizerie, asasinează spre a-l jefui pe un străin care le ceruse adăpost peste noapte. După comiterea crimei, nefericiții bătrâni vor afla că străinul pe care-l ucisese era propriul lor fiu; după o absență îndelungată se întorsese în țară, dornic să-și regăsească părinții și să le asigure o existență liniștită.

Acțiunea din *The London Merchant* este mai complexă. Avem în ea povestea tulburătoare a unui om tânăr prăbușit din cauza unei iubiri nefericite și a unei femei nedemne.

George Barnwell, funcționar de comerț, s-a îndrăgostit de curtezana Millwood. Farmecele acesteia îl înnebunesc; i-a dezvăluit beții ale amorului carnal, cu meșteșug cinic de curtezană hotărâtă să-și stăpânească prada. Pentru a putea satisface capriciile și luxul metresei sale, tânărul începe prin a-și fura patronul, bogatul și virtuosul negustor Thorowgood, pentru ca în cele din urmă să ucidă pe însuși unchiul, tutorele și binefăcătorul său. Este condamnat la moarte prin spânzurătoare. În temniță Barnwell și dă seama cât de departe a mers decăderea sa; în conștiința lui se va produce un reviriment moral. Pășește spre locul execuției cu un suflet în care s-a produs lumină. În piesă este introdus și un alt tânăr, Trueman, păzitor al virtuților burgheze, discipol atent al patronului său, același negustor Thorowgood.

Reținem din piesa lui Lillo două figuri: George Barnwell și curtezana Millwood. Primul se rătăcește; din slăbiciune și-a pierdut stăpânirea de sine. E conștient că faptele sale îl descalifică, nu are însă puterea de a se reține. Cealaltă este infernală prin structură. Lipsa de criterii o face amorală. Când Barnwell ar vrea să trezească în ea o undă de regret, de pocăire, de împăcare cu cerul, îi răspunde cu liniște, fără vreo tresărire emotivă: „Dacă ții să te rogi, fă-o pentru tine; pe mine lasă-mă în pace! Nu am dorit să trăiesc tot așa nu doresc să mor. Mi-era indiferent dacă nu aș fi existat“.

Până la un punct Lillo este și doctrinar. Câteva idei privind natura și funcțiunea artei dramatice sunt expuse în dedicația piesei amintite, altele se deduc contextual din totalitatea operei. Tragedia are drept la un câmp mai larg decât cel tradițional; poate privi nu doar vieți din sfere legendare, istorice și aristocratice, ci și din sferele obișnuite ale oamenilor simpli. Piesa de teatru are de îndeplinit o funcțiune militantă. E de datoria ei să atragă atenția asupra viciilor existente și a celor în germene, solicitând totodată forțele sufletești care să le combată. Trebuie să pună în mișcare sensibilitatea spectatorilor. Interesează mai cu seamă cazurile în care după răătăcirii tragice cugetele se reculeg și devin virtuozitate. E vorba de valori și orientări într-o societate al cărei spirit evoluează prin dezvoltarea unei burghezii active și luminate. Lillo, oarecum, îndeplinește în Anglia un rol asemănător cu cel reprezentat de Diderot în Franța. Ideile sale pot fi considerate principii și premise ale noii drame burgheze. Continua un proces mai vechi a cărui prefigurare am putut-o afla în *Arden of Feversham*. De altminteri, nu întâmplător a preluat și el subiectul lăsându-i același titlu.

Piesa lui Lillo a trecut granița în Franța și în Germania, unde, fie în traducere fie în diferite prelucrări, se va număra printre sursele și influențele care au luat parte la constituirea dramei burgheze în spiritul iluminist al secolului.

Lillo e apreciat elogios de Diderot și Lessing; acesta din urmă s-a și inspirat din *Barnwell* în tragedia sa burgheză *Miss Sara Sampson*. A găsit atâta audiență pe continent și pentru că avea în spate autoritatea teatrului englez, cu marea amintire shakespeariană, și pentru că răspundea noilor aspirații ale burgheziei europene. Prin opera lui, punctul de vedere social câștiga în literatura dramatică a vremii o poziție caracteristică.

17. John Gay

John Gay (1688–1732) a rămas orfan la vârsta de șaptesprezece ani. Câtva timp înainte de a se dedica în totul literelor și-a câștigat existența ca ucenic pe lângă un fabricant de mățasuri. Din viața lui e demn să amintim că a funcționat o bucată de vreme ca secretar al ambasadei britanice din Hanovra, că a fost secretarul ducesei de Monmouth și că a colaborat la *Guardian* al lui Steele. Primele lui scrieri – toate denotând ascuțime de spirit, putere de observație, ironie burlescă, imaginație – au atras atenția lui Pope și a lui Swift, care îi vor deveni protectori și îndrumători. Virulența lui satirică se apropie de aceea a lui Swift.

S-a remarcat mai ales prin *The Shepherd's Week* (Săptămâna păstorului, 1714); găsim aici pe de o parte zugrăvirea spirituală și grațioasă a vieții campestre, pe de altă parte o parodiare a pastoralelor la modă.

Îndemnat de Swift, după o serie de tatonări, Gay a devenit și autor dramatic, oprindu-se asupra unui gen oscilant, încă nedefinit, dar care în ambianța de transformări a epocii avea să trezească un ecou deosebit.

Este vorba de *The Beggar's Opera* (Opera cerșetorilor), apărută în 1728. Este o melodramă satirică, scrisă cu alternări de proză și versuri, reunind în ea elemente din tradiția comică națională și elemente adaptate din opera italiană și franceză, ambele pe atunci în plină dezvoltare. Până atunci era regulă ca asemenea producții să aducă pe scenă doar figuri pitorești sau eroice din legendă și istorie; de astă dată, drept satiră fățișă la adresa operei de proveniență italiană, acțiunea avea să se petreacă la închisoarea din Newgate, personajele fiind hoți, calici, cerșetori, gazde de tâlhari, femei de moravuri ușoare.

Dintru început facem cunoștință cu personajul Peachum, inițiatorul și patronul unei întreprinderi deosebit de industriale. Hoții și cerșetorii din Londra „lucrează” în profitul lui. De fapt, cu mulți din aceștia se află în rivalitate. Pentru motivul că banditul Macheath a ajuns să-i cunoască prea bine toate malversațiile, mijloacele ca acesta să fie arestat.

Acțiunea continuă cu nesfârșite complicații. Macheath evadează din închisoare prin complicitatea lui Lucy, fiica temnicerului, căreia i-a promis că o va lua în căsătorie. Între Lucy și Polly – aceasta din urmă e fiica lui Peachum care sfidându-i voința devenise soția lui Macheath – rivalitatea căpătând accente grotesti, Macheath evadat, se refugiază în tripoul unde își depozita lucrurile furate. Pentru a intra în posesia acestora, patroana localului îl denunță. Macheath este dus la locul de execuție. Aici în afară de Lucy și Polly se află și alte făpturi îndurerate. Au venit să-l plângă încă patru neveste, fiecare cu câte un copil în brațe. Oamenii lui, care sunt de asemenea de față, își salută șeful cu îndemnuri curajoase: „Adio, viteazule căpitan, adio, să mori ca un cocoș!”

Faptele însă nu se încheie aici. Apar din nou personajele din prolog, un cerșetor și un comedian. Din dialogul lor aflăm că spectacolul de operă și spectacolul tragic trebuie înțelese diferit. Primului nu i s-ar îngădui să se termine în tristețe. De aceea publicul e îndemnat să ceară iertarea condamnatului. Întemnițării irumpe în scenă, Macheath este luat în triumf și predat cu fericire femeilor sale. Reprezentația se încheie în atmosferă de frenezie, cu muzică și balet. Gay a reluat subiectul într-o altă melodramă, *Polly* (1729), a cărei reprezentare pe scenă a fost interzisă de cenzură.

Piesa lui Gay este socotită printre cele mai bune și mai caracteristice producții dramatice engleze din primele decenii ale secolului al XVIII-lea. De-a lungul vremii a fost obiect de discuții aprinse și prelungite. I s-au pus pe seamă intenții de imoralitate. Cu privire la valoarea artistică s-a pretins, pe alocuri, că nu ar trece de nivelul unei farse obișnuite.

Faptele însă dezminț aceste judecăți. Swift, în jurnalul irlandez *The Intelligencer*, a salutat piesa cu entuziasm. În saloane, în cenacluri și în alte mari reuniuni de lume din Londra se vorbea despre ea ca despre un eveniment. Pe evantaiele purtate de femeile elegante cu prilejul diferitelor recepții se aflau pasaje ori replici din textul piesei. Miss Fenton, drept urmare a succesului obținut în rolul lui Polly, avea să devină soția ducelui de Bulton. Explicația, desigur, are mai multe

aspecte. Prospețimea melodiilor, vivacitatea dialogurilor, tonul general de bună dispoziție, baletul, punerea în scenă, noutatea ca gen de spectacol – iată trăsături de natură să atragă, să trezească interes. La acestea trebuie să adăugăm partea de satiră: împotriva operei italiene, împotriva lui Händel¹ și împotriva unor moravuri detestabile din înalta societate a vremii. Publicul contemporan avea impresia că sub masca brigandului Macheath putea să recunoască pe Walpole cu setea lui de îmbogățire prin jocuri de bursă.

Brecht, în *Opera de trei parale*, a reluat ideea din piesa lui Gay, adaptând-o la, optica secolului nostru, lărgindu-i semnificația satirică.

18. Priviri de încheiere

Teatrul englez din timpul Restaurației s-a manifestat în două direcții: tragedie și comedie. Prima este mai puțin caracteristică. Perioada adevăratei tragedii trecuse. Cea actuală în genere avea o viață voită, artificială. Pe de o parte trebuia să onoreze o tradiție națională, având ca puncte mari de reper pe Marlowe și Shakespeare; pe de altă parte funcționa cu autoritate o influență a teatrului clasic francez, în cuprinsul căruia creația tragică era fundamentală. Comedia însă s-a dezvoltat într-un mod neasămănat mai viu, mai natural, mai autentic. Corespundea cu criteriile și preocupările vremii; întâi ca reacție împotriva intoleranței și exceselor puritane, apoi ca euforie de viață într-o perioadă cu incertitudini morale în viața particulară și publică, în cele din urmă ca manifestare satirică și acțiune de regenerare a unor moravuri degradate.

Considerațiile și judecățile finale din rândurile de față vor avea în vedere mai cu seamă creația comică.

Influența clasică franceză nu a străbătut în profunzime. Moda nu a fost dublată în totdeauna și de esență. Faptele adesea au rămas la suprafață. Între comediile lui Molière și comediile oricăruia dintre poeții englezi ai Restaurației există deosebiri mari. Ideea de *honnête homme* la aceștia aproape că se exclude; cel mult s-ar putea face unele apropieri sporadice, și acestea nu privind umanitatea în genere, ci o burghezie britanică în dezvoltare. Moravurile sunt descrise cu brutalitate. Eroi poartă costume burgheze sau aristocratice și practică maniere de salon; însă adesea sub acestea se ascund spontaneități și manifestări primare. Întâlnim curent o politeță a modei, a convenției; mai puțin și una a inimii. Viciile sunt denunțate cu necruțare; titularii lor ne devin detestabili, tot așa cum societatea care îi adăpostește ajunge să ne pară o mare vinovată. Râsul pe care îl pun în mișcare care este dur, sarcastic, răzbunător, uneori încărcat de pasiuni și răzbunări politice; un râs, adesea, pentru amuzament și satisfacții momentane. Oricum, e departe de concepția poetului francez, în care râsul poate înveșmânta totul: agreabilul și seriosul vieții, frenezia exaltantă și reflecția sau îngândurarea, satira și studiul de caracter, protestul și

¹ Mai târziu avea să colaboreze cu Händel; a scris libretul pentru pastorală lui, *Acis și Galatea*.

aprobarea plină de adevăr și sinceritate, divertismentul și intenția moralizantă, scrutarea realității și visarea poetică.

Repetăm, acum, sub perspectivă generală, o idee pe care analitic am întâlnit-o la mai mulți din autorii amintiți. Am greșit rămânând cu impresia că teatrul comic englez din perioada Restaurației s-a complăcut să aducă pe scenă corupția, să apară ca un compendiu de vicii omenești, să reflecte mai mult moravuri frivole și rudimentare, să zugrăvească o societate înecată în convenții și artificii, să desconsidere ideile și tablele de valori morale.

Faptele, dacă vrem să căpătăm asupra lor imagini exacte, trebuie privite funcțional.

Comedia din timpul Restaurației s-a dovedit un gen fertil și cuprinzător. Nu a rămas străină de ceea ce fusese înaintea ei, după cum nu s-a arătat opacă față de ceea ce avea să-i urmeze. Recunoaștem în ea prelungiri din verva shakespeareiană și din „umorile” lui Ben Jonson; deopotrivă va deschide un drum spre comediile sentimentale cu notă iluministă ale lui Goldsmith și Sheridan. Nu s-a îndepărtat niciodată cu totul tradiția națională; în același timp a filtrat elemente și imitații utile de spanioli și francezi. S-a dovedit prezentă în epocă, fapt cu atât mai de luat în seamă cu cât știm că Restaurația engleză nu a fost o perioadă ușoară, ci una plină de probleme și contradicții, de crize politice și morale, de puncte de răscruce în dezvoltarea istorică a țării. Teatrul, într-adevăr, a sprijinit euforiile și libertinajul epocii; totodată însă a funcționat și ca tribună de idei, ca armă critică și ca mijloc de moralizare. Găsim în el ecouri din știință, din filozofie, din teologie și din doctrina politică, din artă și din cultura generală a vremii. I s-au dedicat mulți dintre scriitorii contemporani de seamă. Toți s-au arătat activi, inventivi, pasionați de munca și misiunea lor. Fiecare – putem spune a venit cu ceva caracteristic: fie vigoare artistică, fie dialog cu abilități și insinuări, fie îndrăzneală licențioasă, fie franchețe a descrierii și curaj al denunțării neocolite, fie sinceritate a observației și a constatărilor.

Toate aceste aspecte în ambianța vremii au fost de folos. Într-o perioadă în care englezul de rând putea să se întrebe în sinea sa dacă este republican sau anarhist, puritan sau sceptic, credincios sau ateu, papist sau protestant – întrebări dificile, cu salturi și contraste greu de stăpânit dintr-o dată – satira, aluziile, denunțările și sinceritățile crude din teatrul comic, desigur i-au venit în ajutor. Avem dovada faptului în felul cum nevoia de ieșire din libertinaj și de regenerare morală va continua să rămână în actualitate, pentru ca într-o fază următoare a teatrului național englez să devină cuvânt de ordine.

CAPITOLUL IX

TEATRUL GERMAN

REFORMĂ. UMANISM. BAROC

1. Reforma

Teatrul care s-a dezvoltat în teritoriile de limbă germană în decursul secolelor XVI–XVII, poartă marca unei mari densități de evenimente politice, sociale și psihologice rezultate în aceste părți ale continentului prin întâlniri de popoare și interferențe de cultură.

Sub raport politic, situația e tulbure, complicată, pe alocuri de-a dreptul indescifrabilă.

Începând din 1483, pentru multă vreme, coroana imperială a trecut pe seama casei de Habsburg. Politica acesteia va avea cu precădere caracter dinastic. Friedrich al III-lea, de exemplu, în lunga lui domnie (1440–1493), mai mult decât de orice s-a preocupat de succesiunea la tron a fiului său Maximilian. Acesta, instaurând pacea generală la dieta de la Worms (1495), lăsa impresia că ar fi stabilizat situația politică. Dar procesul de diviziune a Germaniei, început încă din perioada interregnumului, a continuat sub diferite aspecte; dietele de la Worms (1521) și Nürnberg (1522) aveau să-l confirme. Intervențiile în politica germană ale lui Carol-Quintul, moștenitor prin mamă al coroanei spaniole și prin tată al teritoriilor habsburgice, au contribuit la grăbirea scindării. A reușit într-adevăr să împiedice înaintarea musulmană care în 1526 distrusese regatul maghiar, culminând în 1529 prin asediul Vienei. Dar trebuind să lupte și cu regele Franței care îi disputa Italia, nu a putut împiedica progresele Reformei. Consfințind autonomia principilor, dieta de la Speyer (1526) reglementa situația confesională pe baza criteriului teritorial. Se permitea astfel o largă pătrundere a mișcării reformate, concretizată în 1530 prin Confesiunea de la Augsburg. Deși împăratul, eliberându-se temporar de presiunea franco-otomană, a reușit să învingă alianța principilor protestanți, o nouă insurecție protestantă a dus la pacea religioasă de la Augsburg (1555) prin care se asigura egalitatea în drepturi a confesiunilor.

Carol-Quintul a abdicat în 1556; prin aceasta, fiul său Filip al II-lea va întemeia ramura spaniolă a casei de Habsburg, iar fratele său Ferdinand, căruia îi cedase teritoriile austriece și care prin căsătorie mai căpătase încă două regate – Boemia și Ungaria –, va rămâne titularul ramurei germane.

Amintim deopotrivă și despărțirea Elveției de imperiul german. Prin pacea de la Basel (1499), Confederația a devenit independentă. În 1521, printr-o convenție cu Franța, aceasta căpăta puțința să înroleze în Elveția 16.000 de mercenari. De aici latitudinea Elveției de a-și manifesta o anumită independență față de politica și cultura Germaniei.

Situația nobilimii în această epocă devenise precară. Procesul de autonomizare a principilor teritoriali și creșterea în importanță a orașelor grăbeau ruinarea cavalerilor care nu mai puteau ține pasul cu progresele tehnicii militare. Efectiv, după înfrângerea lui Fanz von Sickingen (1523), cavalerii erau eliminați din luptele politice. Suveranitatea și puterea se împărțeau între principatele laice, principatele bisericești și orașele libere care beneficiau de statute speciale.

În asemenea condiții, păturile urbane căpătau conștiința însemnătății lor. Hansa, cu tradiția ei de trei secole și cu pătrunderile ei adânci în mentalitatea păturilor de mijloc ale lumii germane, era însă în măsură să-și exercite influența. Într-o lungă perioadă istorică în care dezorganizarea imperiului german și înmulțirea stărilor de anarhie amenințau să reducă viața orașelor și să paralizeze viața economică, federațiile de orașe comerciale îndepliniseră funcțiuni salutare pe plan german ca și european. Burghezia, stăpână pe o stare materială bună, implicit și pe un grad de instrucție mai pronunțat, începea să se simtă capabilă de acțiuni îndrăznețe. O seamă de curenți în funcționarea administrației, decurgând mai ales din eligibilitatea împăratului; nesiguranța continuă a drumurilor de comerț; diferitele împiedicări în circulația mărfurilor și în desfășurarea operațiilor de credit; procedeele arbitrarie în ocuparea demnităților înalte și a prebendelor, cu preferarea sistematică a celor agreeți de biserică – iată, între altele, situații de natură să stingherească burghezia în mișcările și interesele ei. De aceea era interesată să ajungă la lichidarea privilegiilor de castă și o dată cu această lichidare să desființeze toate vechile bariere din calea unei dezvoltări mai libere a comerțului și a industriei.

În 1525, drept consecință a nemulțumirilor produse prin instituirea de sarcini noi și încercarea stăpânilor de a înlocui prestațiile în natură cu bani, a izbucnit un mare război țărănesc împotriva feudalilor. Cu toate că burghezia nu s-a raliat decât în mod sporadic, mișcarea a luat forme intense, de adâncime, cu urmări în toate straturile societății germane și în toate direcțiile ei de manifestare. Țăranii răsculați au fost reprimăți prin acte de cruzime atroce.

Aceste mișcări pe plan social au coincis cu un important eveniment spiritual și religios, punct de plecare pentru una din cele mai întinse dezbateri din istoria modernă a vieții europene: Reforma.

Ca proces istoric avem de semnalat repetate acțiuni disidente față de Curia pontificală și biserica oficială, acțiuni socotite în genere drept erezii și urmărite ca

atare. Faptele s-au pregătit îndelung, prin vaste întâlniri și întrepătrunderi de elemente diferite, în condiții specifice ale spiritualității și dezvoltării germane.

Amintim în primul rând o seamă de mișcări mistice. Johannes Eckhart (1260–1327), provincial al dominicanilor și profesor de teologie la Köln, a evoluat de la doctrina tomistă spre un neoplatonism mistic susținând ideea unității profunde între suflet și Dumnezeu și cerând totodată limbajului uzual să-și modeleze noțiunile după cerințele și indicațiile vieții interioare. Înfruntând în predicile sale raționalismul oficial al bisericii, aceasta într-o perioadă de mari tulburări religioase, Eckhart a fost deferit unui tribunal religios care a condamnat drept eretice câteva dintre tezele sale. Mișcarea inițiată de el a continuat: În Germania prin dominicanii Seuse și Tauler, iar în Olanda prin Ruysbroek și „Frații vieții comune”. Pe de altă parte, nici raționalismul scolastic nu rămânea docil. Sub învinuirea de a fi despărțit cunoașterea de credință, William Occam (1300–1350), înnoitorul gândirii sceptice, intra și el în violent conflict cu papalitatea. La aceste manifestări avem de adăugat o întreagă literatură satirică apocrifă cu pătrunderi stăruitoare în masele de credincioși, denunțând moravuri ale clerului și abuzuri patronate de biserică.

Încă din secolul al XV-lea, la conciliile de la Konstanz și Basel, ca urmare a ideilor și frământărilor reieșite din acțiunile lui Wiclif și Huss, se făcuseră încercări de reformă a bisericii. Însă pasul hotărâtor, menit să zdruncine viața spirituală a întregii Europe, a fost cel marcat de Martin Luther (1483–1546) prin cele 95 de teze asupra indulgențelor afișate pe poarta bisericii din Wittenberg.

Abătându-se de la filozofia scolastică ale cărei nesfârșite exerciții îi păreau sterile, Luther s-a afundat în scrierile sfântului Augustin; deopotrivă mai era influențat de gândirea lui Occam și de tradiția mysticilor germani. Disperat de rigorile ascezei, revoltându-se totodată împotriva spiritului de labilitate morală care mâna forurile ecleziastice la comerțul intensiv cu indulgențe, Luther s-a simțit autorizat să nege eficiența operelor pioase în ce privește redempțiunea, absolutizând credința ca singură cale de regeșterea a sufletului păcătos în fața mâinii lui Dumnezeu, Luther a negat în consecință și autoritatea clerului și a papalității considerând aceste foruri drept intermediari neaveniți și abuzivi între om și Dumnezeu și a căutat să apropie comunitatea de viața religioasă a primilor creștini. A cunoaște pe Dumnezeu este a iubi și a înțelege creațiunea, motiv pentru care cerea monarhului și puterii constituite să practice o atitudine de justiție, clemență, bunăvoință și iubire.

Față de curente dogmatice și mistice din epocă, Luther a imprimat ostilitate, invocând ca singură autoritate *Biblia*. În genere a luptat pentru o biserică mai simplă, mai umilă și mai săracă, mai puțin dogmatică decât cea existentă. În acest scop propunerea secularizarea averilor bisericesti, limitarea ritualului, mai multă dependență de puterea laică și ca reflex moral o mai deplină afirmare a conștiinței umane.

În decembrie 1520, drept urmare a excomunicării lui Luther, a avut loc arderea bulei papale. În aprilie 1521, prin Confesiunea de la Worms, ruptura lui Luther cu Roma a devenit fapt evident. Anatema, departe de a-l izola, i-a atras și mai mulți

adepti. Huldreich Zwingli (1484–1531) în Elveția va dezvolta o acțiune asemănătoare, ridicându-se împotriva indulgențelor și cerând desființarea celibatului obligator pentru preoți. În opera sa capitală, *De vera et falsa religione* (Despre adevărata și falsă religie, 1526), adaptează spiritul reformei la condițiile vieții cetățenești din cantoanele helveticе. Principii de Saxonia și Hessa au trecut repede de partea lui Luther. Se părea că toată Germania se va ralia mișcării. Au intervenit însă cu hotărâre principii rămași catolici, care vor izbuti să-i încetinească ritmul, pe alocuri s-o și frâneze. *Confesiunea de la Augsburg*, redactată de Melanchthon și prezentată dietei de la Augsburg în 1530, cuprindea în douăzeci și opt de articole profesiunea de credință a luteranilor. Tratatul de la Passau, încheiat în 1552, avea să aducă protestanților recunoașteri substanțiale. Prin pacea religioasă de la Augsburg, din 1555 enunțându-se principiul *cujus regio, ejus religio*¹, pentru moment se pune capăt luptelor. Se statua egalitatea în drepturi a confesiunilor, însă guvernarea țării avea latitudinea să hotărască religia supușilor ei.

În complexul acestor frământări și evenimente, printr-un proces inerent de contagiune, au intrat în joc și alte aspecte, de ordin social, psihologic și intelectual.

Țăranii, în plină revoltă împotriva abuzurilor practicate de puterea feudală, au simțit că pot găsi în ideile protestante puncte de sprijin pentru revendicările lor. Când însă au început să se desemneze și alte orientări în favoarea principilor și a celor puternici, aceste mulțimi s-au simțit trădate.

Thomas Müntzer (mort în 1525), întemeietorul sectei anabaptiste și unul dintre conducătorii războiului țărănesc, afirma panteistic că raiul și infernul nu trebuie căutate într-o lume de dincolo, ci în lumea reală unde pot lua forma fericirilor și nefericirilor sociale. Îndemnurile lui de luptă, îmbrăcate în terminologie bisericească, alcătuiau de fapt incitații la revoluție, la schimbări de fundament în relațiile sociale.

Riposta dată de Luther, care pentru a salva interesele Reformei trecuse de partea puterii constituite, a pecetluit pentru multă vreme o situație de compromis social a bisericii protestante. În bună parte, această atitudine i-a fost dictată de acțiunile iconoclaste ale anabapțiștilor, curent care din toate privințele îi părea extremist.

Philipp Melanchthon (1497–1560), care ca și Erasmus aspira la o regenerare a creștinismului prin umanism în formă blândă, însă hotărâtă și savantă, va argumenta și el împotriva principiilor anabaptiste. Evanghelia nu îndepărtează ordinea politică. Pentru ca rațiunea să poată menține disciplină în mulțimea impietăților reale și posibile este nevoie de ajutorul lui Dumnezeu, guvernele fiind opera divinității.

Deși eșecurile mișcărilor revoluționare, combătute de teologii de la Wittenberg alături de autoritățile tradiționale, au redus Reforma la planul strict confesional, aceasta s-a impus cu putere răspândindu-se și în afara Germaniei, în țările scandinave, Boemia, Ungaria și Transilvania.

În prima parte a secolului al XVII-lea, ca urmare a diviziunii între protestanți și catolici, implicit și a luptelor politice, lumea germană a fost zguduită de un lung

¹ Din care țară, de aceea religie.

război intern, agravat între altele și prin periculoase imixtiuni ale unor puteri din afară: Războiul de Treizeci de ani.

Se părea la un moment dat că întreaga lume germană va trece de partea Reformei. În Germania de nord, episcopii fuseseră înlocuiți prin administratori luterieni. Mulți principii laici, în frunte cu electorii de Brandenburg, Saxonia și Palatinat, primiseră noua religie. Împăratul Maximilian al II-lea (1564–1576) ajutase ca mișcarea protestantă să câștige teren în Austria și Boemia. În fața acestei situații, catolicismul a înțeles că trebuie să-și ia măsuri de apărare. De aici acțiunea intensă a ordinului iezuiților, deciziile luate în conciliul de la Trento (1545–1563) ca și politica de forță a papilor din ultima parte a secolului al XVI-lea.

Războiul a început cu puțin înainte de venirea pe tron a lui Ferdinand al II-lea (1619–1637). La început se părea că imperiul va ieși întărit. Dovadă: dezmembrarea Palatinatului și delegarea Bavariei să vorbească în numele lui; înăbușirea în Boemia a mișcărilor protestante; instituirea armatelor mercenare ale lui Wallenstein și declarațiile acestuia că împăratul german trebuie să fie tot atât de stăpân la el acasă ca și regii Franței ori Spaniei în țările lor; restituirea fondurilor secularizate (edictul din 1629) și implicit aducerea multor principate ecleziastice din nordul Germaniei sub ascultarea monarhului.

Dar curând această impresie de izbândă a reacțiunii catolice, și bineînțeles cu corelatele ei politice, avea să se prăbușească. La dieta de la Regensburg (1630), principii arătaseră că se pot uni, fie și pe deasupra deosebirilor religioase. Într-un moment când cauza protestantă părea pierdută, intervențiile regilor din Danemarca și Suedia i-au adus dintr-o dată redresări simțitoare. Împăratul se bazuia pe armate mercenare din Spania și Italia care departe de a-l ajuta se dedau la jafuri și acte arbitrare, dezorganizau viața economică și administrația țării, aducea cu ele devastări și haos. Urmarea: dezolare peste tot, foamete și sărăcie, panică în cugete. Toate acestea au contribuit ca starea de război să se prelungească până în 1648 când, prin pacea din Westfalia – de fapt, o pace fără învingători și fără învinși – autoritatea împăratului se ruina, principii căpătau suveranitate absolută asupra teritoriilor lor și lumea germană ca atare se diviza în „corpul catolic” și „corpul evanghelic”, consacrandu-se astfel principiul dualității religioase.

Aceste frământări și zdruncinări din ordinea politică a țării au afectat și viața ei spirituală. Cele două tabere, a împăratului și a principilor confederați, împingeau adversitatea dintre ele aproape până la anularea sentimentului patriotic. Raporturile sociale se sfărâmau lăsând ca oamenii să se macine în izolări dureroase. În atmosferă se întindea o pânză groasă de apăsări, anunțând parcă o întoarcere la timpuri barbare. Școlile pentru popor, care sub Luther căpătaseră dezvoltări aparte, își închideau porțile; ideea ca propaganda religioasă să meargă într-o strânsă împletire cu instrucția populară aproape că nu-și mai găsea loc în starea de spirit a vremii. Viața din universități devenea excesivă, crispată. Atât exegeza bazată pe rațiuni umaniste ori științifice cât și discuția critică erau date brutal la o parte pentru ca în schimb să apară fanatismul și dogma. Catolici și protestanți, toți intrau aprig în luptă

transformându-și punctele de vedere în acte de intoleranță ale gândirii, în dezbateri cazuistice, în rătăcirii formale. Mulțimile populare nu puteau să pătrundă în totul înțelesurile abstracte ale acestor frământări; însă nu e mai puțin adevărat că prelungirea și înverșunarea lor ducea la stări de agitație și contagiune capabile să răzbată în toate cugetele, să zdruncine părți întregi din echilibrul lor necesar, să provoace incertitudini și chiar disoluții morale.

2. Implicații culturale ale Reformei

S-a spus adesea că sub raport cultural, în secolele XVI–XVII, Reforma ar fi întreținut în lumea germană un fenomen de stagnare. Procesul reformat a fost numit o „pauză luterană”, printre altele și cu înțelesul de întrerupere spirituală¹. De fapt, în această epocă scrierile religioase au abundat; s-a spus însă că multe din ele s-ar afla doar în marginea tradiției și spiritualității germane. Departate deci de a exprima o perioadă de înflorire, scrierile amintite ar marca mai degrabă una de regres.

Precipitățile de evenimente, multe din ele neașteptate, au scos la suprafață, exacerbându-le, nesfârșite nemulțumiri, revendicări și antagonisme. Doctrina a devenit repede pretext de agitație. Sentimente și resentimente răbufnesc acum din numeroase părți, impetuos, fără oprire. Devoți ori inamici ai sacerdoțiului; partizani sau adversari ai erudiției; admiratori ori detractori ai curții pontificale; ambițioși și invidioși din viața politică: toți aceștia își azvârlă reciproc anateme, se cufundă în pamflete și rechizitorii, izbucnesc în patimi de tot felul. Moralmente se petrec situații ca de război civil; s-a produs impresia, pe bună dreptate, că perioada ar încheie în ea o dramă spirituală a poporului german.

Avem de înregistrat situații în care Reforma și-a însușit mijloace și procedee din arsenalul catolicismului pe care îl combătea, constituindu-și la rândul ei forme de intoleranță. În anume momente a cerut ascultare necondiționată față de puterea instituită, proclamând drept necesare măsuri și acte de autoritate. Nu vor lipsi nici unele acțiuni fanatice, dure și necruțătoare în substanța lor. Într-o epocă în care scolastica se afla în declin, Reforma își începea una a ei, într-un fel mai tristă, mai aspră și mai apăsată de formalism decât cea veche.

Poezia care în tumultul epocii putea să se regăsească mai bine, și chiar să dea la iveală monumente literare, era mai cu seamă cea religioasă. Ne gândim anume la cantecele lui Luther, Erasmus Alberus ș.a. Dar cel mai de seamă fapt literar al Reformei a fost traducerea *Bibliei*, începută de Luther în reclusiunea sa de la Wartburg în 1521. Considerând-o drept unica temelie autentică a creștinismului, Luther a luat asupra lui sarcina de a o transpune într-o limbă vorbită, provenind din sursele profunde ale sensibilității naționale, capabilă totodată să exprime modul nou de gândire al comunității.

Principala dificultate consta în găsirea unei trăsături comune care să apropie unele de altele mulțimea dialectelor germane. Și înainte – în scrierile și predicile lui

1 W. Stammler, *Von der Mystik zum Barock*, Berlin, 1930.

Eckhart, Tauler ș.a. – fuseseră exprimate în limba germană noțiuni de dogmă, filozofie și morală; trebuia totuși ca acțiunea să fie reînnoită și ca limba națională să-și capete libertăți sporite față de tradiția exprimării savante în latinește. În secolul al XVI-lea circulau mai multe versiuni ale *Bibliei*, traduse în diferite dialecte germane. Dar în preocuparea lui Luther era ca noua traducere să reflecte sufletul întregului popor german. De aceea va lua ca bază limba întrebuințată în cancelariile din Saxonia și Turingia, regiuni cu școli și universități înfloritoare, cu mai multă tradiție literară; era o limbă răspândită prin tipar, cu circulație printre învățați și oamenii de cultură. Pentru a-i sorii caracterul direct, familiar, Luther a apropiat-o de limba vorbită a păturilor populare. Lucrarea a durat până în 1534. A tradus după *Septuaginta*, folosindu-se în același timp și de alte izvoare, inclusiv *Vulgata* și arsenalul filologic al epocii. *Biblia*, difuzată cu ușurință și rapiditate datorită tiparului relativ recent inventat, a cucerit lumea germană, a contribuit la răspândirea mișcării protestante până în regiuni îndepărtate, a dat germanilor o limbă națională înălțată pe trepte de demnitate literară.

Poezia Reformei și-a găsit principala formă de cristalizare în stilul grav și concis al corolului protestant creat de Luther; nu e însă mai puțin adevărat că ea a avut afinități și cu poezia *meistersinger*-ilor, ca și cu unele orientări didactice și moralizatoare. Un gen popular în epocă a fost fabula, cultivată de Erasmus Alberus, Hans Sachs și Georg Rollenhagen. Alături de aceasta a cunoscut o deosebită amploare și satira, reluând motivul medieval al nebunului. Inaugurată de umanismul alsacian Sebastian Brant prin *Das Narrenschiff* (Corabia nebunilor, 1494), poem cu notă didactică despre care s-a spus că ar fi însemnat un apel de disperare al umanismului german în ajun de izbucnirea Reformei, satira a căpătat o strălucire plină de vervă și de pitoresc în scrierile eruditului franciscan Thomas Murner (1475–1537). Apropiat inițial de lupta lui Luther împotriva abuzurilor clericale, Murner a dat la iveală în 1522 poemele *Die Narrenbeschwörung* (Exorcizarea nebunilor) și *Die Schelmenzunft* (Breasla pișcherilor). Mai târziu, dându-și seama de implicațiile schimatice ale Reformei, Murner a atacat-o vehement în pamfletul *Vom grossen lutherischen Narren* (Despre marele nebun luterian, 1522). La începutul Contrareformei, Johann Fischart va continua tradiția satirică alsaciană de pe poziții calviniste prelucrând surse olandeze și franceze în pamfletele *Bienenkorb des heiligen römischen Immenschwarms* (Stupul sfântului roi de albine romane, 1579) și *Das vierhörnige Jesuiter-Hütlein* (Pălăruța iezuiților, 1580).

Dezordinile provocate de Războiul de Treizeci de ani s-au repercutat și pe plan cultural. Se știe cu câtă pasiune Luther impusese poporului său efortul de a se ajunge la o limbă germană literară. Acest efort care în secolul anterior constituise o mândrie națională începea să fie părăsit. Se considera că învățământul superior trebuie predat în latinește, universitățile izolându-se într-o lume aparte și practicând la adăpostul exegezei umaniste diferite discriminări. Burghezia, care în timpul lui Luther ridicase un steag al valorilor naționale și fusese purtătoare de cuvânt a legăturilor dintre Reformă și aspirația populară, se vedea acum încercuită, oarecum

desconsiderată, contestându-i-se dreptul de conducere în viața țării. Mulțimea de trupe străine cu care era împânzit teritoriul german contribuiau în mare măsură la agravarea situației. Îndelungatele frământări religioase și cortegiul de suferințe reieșite din războiul ce le-a urmat avuseseră drept consecință trecerea în uitare nu numai a epopeii *Nibelungilor*; a legendelor cavalești, a baladelor eroice, ci chiar și a manifestărilor poetice mai recente, în speță creația burgheză din secolul al XVI-lea. Spiritele instruite, doritoare să-și păstreze libertatea intelectuală, se adresează mai mult literaturilor străine. Sferele catolice își aținteau privirile spre Italia și Spania; cele protestante spre Anglia și Franța. În literatura de până atunci stăruiseră o seamă de supraviețuiri medievale, purtând încă în ele accente de prospețime, ambianță, emotivă, tresăriri epice: fapte cavalești, iubiri idealizate, gesturi ale fidelității, sentimente de onoare. Acum, acestea erau reduse la tăcere. Timp de peste un secol, multe genuri aveau să treacă în umbră, nemaidisponând de un climat îndeajuns de propice pentru dezvoltare.

3. Manifestări dramatice protestante.

Niklaus Manuel, Thomas Naogeorgus

Luther, deși cu rezerve, a încurajat manifestarea dramatică socotind-o drept un bun mijloc de propagandă și predicatie. În convorbirile sale (*Tischreden*) susținea ideea teatrului școlar. Comediile sunt importante pe de o parte ca exercițiu de vorbire latină, pe de altă parte ca inițiere poetică și ca oglindă a unor situații din viața oamenilor și viața societății pe care le redau printr-o „iscusită născocire, zugrăvire și înfățișare“, pedepsind viciile și preamărind ideea căsniciei fără de care ordinea lumească nu ar putea să existe. De asemenea, Luther prețuia cărțile populare socotindu-le bune izvoare de inspirație și se arăta tolerant față de subiectele licențioase, pe motiv că ele nu lipsesc nici din *Biblie*.

La acestea pot fi adăugate, după cum observă W. G. Moore¹, și anume capitole din *Biblie* ale căror conținuturi îi păreau înrudite. De exemplu, *Cartea Judei* și *Cartea lui Robit* prefigurează caractere de dramă și tragedie; parabola nunții din Cana glorifică ideea căsătoriei; Daniil combate adorarea imaginilor; parabola fiului risipitor pune față în față virtutea și orgoliul; ș.a.m.d.

Melanchthon, elenist remarcabil, organizatorul școlilor latine în spiritul Reformei, a fost un și mai convins susținător al manifestării dramatice. În anii 1525–26 a condus reprezentații de școală cu *Hecuba* de Euripide, *Thyeste* de Seneca, *Miles gloriosus* de Plaut și mai multe comedii de Terențiu. La unele din aceste reprezentații a scris el însuși prologurile.

În general, Reforma – uneori într-un mod mai potolit, alteori cu zel neofitic – era interesată să reaprindă gustul pentru spectacolele religioase. Din moment ce

¹ *La Réforme allemande et la littérature française*, trad. din lb. Engl., Strasbourg, 1930.

aceste reprezentări ieșiseră din incinta bisericii și se desfășurau pe locuri deschise, nu mai constituia o greutate aparte ca ele să se adapteze noilor forme de cult, în speță celui protestant.

Fenomenul se întâlnește în mai multe regiuni din Germania, ca și în alte țări cuprinse de mișcarea protestantă: Saxonia, Alsacia, anume părți din Suabia și Bavaria, Elveția, Olanda ș.a. Din documente ale vremii rezultă că la Zürich, Wittenberg, Zwickau, Magdeburg, Strassburg – ca să nu cităm decât pe acestea – jocurile Pasiunii atingeau proporții remarcabile.

Planul general al noilor piese religioase era în genere cel din dramele catolice. Totuși merită subliniat faptul că în vreme ce subiectele de Crăciun se mențineau în forma lor veche, Patimile erau aproape eliminate. Protestanții preferau să dramatizeze subiecte din *Vechiul Testament*. Cu un anume spirit sectar – un fel de puritanism literar – socoteau că personificarea lui Isus Cristos pe scenă ar însemna o profanare. Se spunea că durerea lui fizică și chiar suferința lui morală nu ar trebui arătate spectatorilor; a face din el un om căruia să i se citească tristețea pe față și care să procure credincioșilor sentimente de compasiune ar însemna să i se micșoreze măreția, să fie degradat din esența lui divină. Scenele de iad abundau; autorii protestanți le socoteau binevenite pentru accentele de satiră, îndreptate împotriva papalității. Totul se subsuma voinței propagandistice; restul – adevăr istoric, psihologic, artistic – rămânea pe plan secundar.

Într-o primă categorie de dramaturgi reformați am avea de situat pe polemisti și pamfletari. Aceștia se află permanent în jactanță. Foloseau scena de teatru și ca tribună, și ca amvon de unde porneau fulgere împotriva Curiei romane, „marea prostituată”. Găsim la ei în germene accente de felul acelorora căroră Théodore de Bèze avea să le dea în Franța putere și strălucire.

Amintim mai întâi pe bernezul Niklaus Manuel (1484–1530). Era deopotrivă și un pictor reputat. Între anii 1522 și 1523 a luptat într-o armată confederată în slujba regelui Franței participând la bătăliile de la Novara și Pavia. Ales în consiliul comunal la Berna, a promovat aici interesele Reformei. Orașul îi păstrează amintirea cu recunoștință. De-a lungul mai multor ani, între 1515 și 1521, a pictat pe zidul împrejmuitoar al mănăstirii dominicană din orașul său natal un dans al morților întrunind în el patruzeci și șase de fresce, toate cu notă de ostilitate la adresa papismului și clerului. Vehemența acțiunii lui polemice a rămas proverbială; strecura în ea și elemente profane de farsă, ceea ce îi dădea o expresie în plus. Avea spirit satiric și vervă mușcătoare. Temperamentul de polemist îi era susținut printr-o dublă putere: zăgrăvire curajoasă a moravurilor și concentrare în expresie. Se pretinde că uneori ar fi dus nota dură și obscenă peste limitele îngăduite; se recunoaște însă că prin această trăsătură izbutea să imprime personajelor sale contururi energice și să aducă în desfășurarea faptelor o notă de vigoare.

A scris mai multe jocuri de carnaval, toate cu intenții polemice. *Vom Papst und seiner Priesterschaft* (Despre papă și clerul său), *Der Ablasskrämer*

(Negustorul de indulgențe), *Barbeli*, un scurt dialog cu o fată tânără care refuză să intre la mănăstire, ș.a.

Cea mai cunoscută este piesa-pamflet *Der Totenfresser* (Mâncătorul de cadavre); denumirea aparține cronicarului bernez Anshelm, iar ideea a fost sugerată autorului de o mică satiră dialogată cu același titlu a lui Pamphilus Gengenbach. Mâncătorii de cadavre la care se referă titlul sunt membrii clerului catolic de la pontiful suprem până la călugării-cerșetori, pretextul satirei oferindu-l slujba de înmormântare ca izvor de venituri personale.

Când paracliserul anunță preotului cu satisfacție că a murit un om, acesta nu se arată prea mulțumit: „Unul singur?... cam puțin!“ Paracliserul, în ce îl privește, îl asigură că și el ar fi preferat să tragă clopotele pentru zece. Preotul se îndoiește că sunetele clopotelor ar putea să pună în mișcare mizericordia lui Dumnezeu. Deocamdată, ce interesează este că înmormântările „aduc pești în năvod“. „Oricum – își spune împăcat – cu înmormântările se câștigă mai bine decât cu botezurile...“. Când se anunță și un alt mort, economul salută vestea cu accente de bucurie: „*Benedicite*, iată, scumpii mei, că o nouă pasăre s-a prins în colivie; să nădăjduim că nu vom sfârși de a o mânca înainte ca bunul Dumnezeu să se îndure de noi trimițându-ne și o alta!“ Satira continuă pe un ton crescând. După ce mai întâi lăsase ca rudele și prietenii să-și plângă mortul în voie, papa, care în piesă e numit Anticrist, arată spre sicriul de pe scenă și își inițiază slujitorii cu realism cinic. Morții – le declară conducătorul lor spiritual – sunt o pradă bună pentru că prin ei slujitorii altarului pot avea o viață îndestulată. Ar fi o nenorocire ca poporul să afle cumva că preoții trebuie să trăiască în sărăcie. Nu e cazul deci ca aceștia să se grăbească a explica evangheliile. Cum pot unii gândi că papa trebuie să trăiască în lipsă, fără curte, fără lux, fără servitori și fără mia lui de cai? În ce privește pe necredincioșii nemulțumiți, aceștia pot fi reduși repede la tăcere, fluturându-le prin față gheara diavolului... De ce oare să se creadă că Dumnezeu ar fi mai puternic decât papa când acesta a devenit stăpânul popoarelor prin picături de apă sfințită și bule de indulgență? Cu asemenea arme își poate atrage tot aurul din lume; chiar dacă i l-ar refuza cei vii, oricum i l-ar aduce morții... Lecția pe care papa o face celor din subordinea lui nu se oprește aici; o continuă presărând în ea diferite reflecții nu mai puțin cinice. Ajutoarele lui, cardinalii, îi mulțumesc cu venerație pentru aceste lumini. Finalul, ca în majoritatea pieselor de propagandă și polemică religioasă, trebuie să dea un învățământ și să readucă lucrurile într-o ordine morală. Apostolii Petru și Pavel, care se aflau în dosul scenei, vedeau și ascultau totul. Indignați că asemenea oameni se numesc reprezentanții lor pe pământ, izbucnesc împotriva acestora cu un rechizitoriu nimicitor.

Satira cuprinsă în piesele lui Niklaus Manuel e vie, crudă, hotărâtă. Există mărturii că publicul vremii a primit-o cu însuflețire. Lipsa de măiestrie artistică a făcut ca aceste piese să nu poată supraviețui momentului istoric; însă ca document, valoarea lor este incontestabilă. Istoria literară și istoria creației dramatice le

înregistrează cu interes; au prins în ele tablouri de viață și semnificații morale din lumea germană a secolului al XVI-lea.

Dintre dramaturgii de școală în limba latină, cel care în lupta cu „papiștii“ a înscris nota cea mai polemică, totodată și cea mai răsunătoare, a fost Thomas Naogeorgus (inițial: Thomas Kirchmair). A trăit între anii 1511–1563. Cultura lui umanistă se conjuga în mod strâns cu vocația scriitoricească. A avut de suferit din partea luteranilor ortodocși, care l-au suspectat adesea de simpatie nemărturisită față de ramura protestantă elvețiană. Dramele sale *Pammachius* (1538) și *Mercator* (1540) au trezit răsunet în toată lumea germană. Nu mai puțin avem de amintit și piesele *Incendia seu Pyrgopolinices* (1541), *Hamamus* (1543), *Hieremias* (1551), *Judas Iscaritoes* (1552), ca și o seamă de traduceri din Plutarh și Sofocle. Denota calități de dramaturg adevărat, spirit de observație, energie, putere de a marca situații caracteristice și pregnante, alegere justă a motivelor și momentelor capabile să susțină în mod ascendent tonul pamfletar. S-a precizat că a știut să dea teatrului ceea ce trebuia să fie teatrul: acțiune comică, patos pasional (în sensul dezbaterilor de idei și sentimente religioase din ambianța epocii), plasticitate, vorbire expresivă capabilă să stimuleze dicțiunea actoricească. S-ar putea – faptul a fost subliniat adesea – ca unele din caracterizările acestui autor, deși sugestive și cu reliefuri atrăgătoare, să pară nedrepte; își au totuși partea lor de merit ca redare a epocii cu atmosfera ei de frământări și controverse. Așa se explică de ce piesele lui Naogeorgus au fost traduse în mai multe dialecte germane și au cunoscut nesfârșite reprezentații.

Ne oprim spre ilustrare la *Pammachius*. Istoria literară o consideră drept cea mai ascuțită, mai artistică și mai reprezentativă dramă de luptă și polemică protestantă.

Drama începe prin cuvinte de omagiu pentru Luther. Prologul însoțește rezumarea acțiunii cu două precizări: piesa nu pune în cauză un papă sau altul, ci privește instituția papalității în general; iar faptele, ascultând de un consemn dat de Horațiu, vor fi înfățișate în așa fel încât *utile cum dulci* spectatorul să poată împleti partea lor folositoare cu cea agreabilă.

Satan, în baza unei hotărâri luată în cer, este eliberat din prizonieratul în care zăcea de o mie de ani, urmând ca de acum înainte să preia guvernarea lumii corupte. Ademenirile lui se înmulțesc; cei apți ca prin tăria lor de credință să le reziste sunt puțini. Petru își pune nădejdea în episcopul Pammachius care ceva mai înainte izbutise să convertească la creștinism pe împăratul Iulian. Dar virtutea prelatului e numai aparentă; sufletul său era de fapt un teren pregătit în care sămânța diavolească avea să rodească din plin. De aici hotărârea lui neîntârziată: învățătura creștină e bună doar pentru proști și plebe; în ce îl privește, preferă puterea lumească; va încheia deci alianță cu Satan lăsând credința pe seama poporului de jos. Simplitatea și modestia bisericii creștine nu-i mai spun nimic; dorește o biserică nouă care să se scalde în fast și strălucire. Porphyrius, consilierul său șiret, îl sfătuiește să stăruiască pe această cale.

Satan, apărând din infern, își salută supușii cu o bunăvoință perfidă. Stăpânirea lui începe. Pammachius înțelege ca toate puterile, începând cu aceea a împăratului,

să i se subordoneze. În numele lui Cristos, dar cu ajutorul diavolului, și-a propus să sfărâme în favoarea sa puterea seculară. Exaltă calitățile diavolului: trufia, îngâmfare, lipsa lui de credință, ruptura cu scrierile sfinte. Regretă că atâta vreme a stat departe de adevăratul stăpân al lumii. Satan îi pune la dispoziție pe slujitorii săi ca să-și atingă scopurile, punându-i în schimb o singură condiție: poporul să nu afle vreodată pentru cine lucrează cu adevărat. Pammachius îi dă asigurarea cerută, adăugând că, deși va trebui ca din când în când să lase impresia că vorbește împotriva lui, cu fapta îi va fi întotdeauna devotat. Jură să distrugă tot ce până acum a aparținut lui Cristos. Satan, mulțumit, îi încredințează sigiliul puterii, îi pune pe cap tripla coroană și proclamă: „Fii stăpân peste regi, stăpânește popoarele... în imperiul meu ești al doilea în grad!”

Pammachius s-a instalat cu solemnitate pe tronul papal. Porphyrius, devenit primul său cardinal, îi adresează un discurs de preamărire, conceput însă cu subtilitate ironică. Îi declară: este reprezentantul lui Dumnezeu pe pământ; oamenii trebuie să-l numească „papa“, adică sfântul părinte; este singurul indicat să interpreteze textele sfinte și să fixeze articolele credinței; de asemenea, îi revine datoria să strivească erezia antipapală, să apere instituția indulgențelor și tot ce poate asigura bisericii și slujitorilor ei îndeostulare.

Împăratul Iulian, înconjurat de sfetnicii săi, se întreabă dacă împotriva episcopului nu ar trebui să se ia măsuri de constrângere. Pe când se afla în consiliu, un emisar aduce vestea că împăratul a căzut în dizgrație. Asupra lui apasă vina că și-a însușit un patrimoniu care era al lui Petru și că nu apără interesele bisericii. Va trebui deci să se aleagă un alt monarh. Totodată Iulian află că atât poporul cât și armata au început să-l părăsească. În asemenea condiții, pentru a-și păstra tronul nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să se supună condițiilor umiltoare ce i se cereau. Satan, în fața tuturor acestor desfășurări, izbucnește în râsete triumfătoare. Își va serba victoria într-o anticameră a iadului printr-un festin pe cât de uriaș pe atât de cinic.

Petru și Veritas (Adevărul) cer lui Cristos să pună capăt domniei lui Satan cu nelegiuirile legate de ea. În tabăra acestuia vine știrea că în Saxonia s-a ivit un învățat hotărât să readucă dreapta credință pe calea ei adevărată. Speriat, Satan își convoacă ucenicii ca să le dicteze instrucțiunile de rigoare: să se pună pe picior de luptă o armată, să se condamne în universități noua doctrină, adepții ei să fie dezbinați, să se dea la iveală cărți cu înțelesuri sofisticate, să se intensifice corupția poporului.

În epilog, poetul anunță spectatorilor că actul al cincilea este tocmai acela care se joacă în viață, sub ochii tuturor. Neîncetat prezența lui Anticrist în lume este plătită cu sânge, cu dureri, cu jertfe creștine. Dar Dumnezeu cunoaște aceste suferințe; le va curma trimițându-și din nou fiul pe pământ.

Piesa este remarcabilă. Construcție solidă; motivare și tensiune crescândă; patos al situațiilor și al vorbirii; dialoguri active; retorică susținută; amesete dozat de element hieratice și aspecte realiste; simbioză de mister medieval cu reminiscențe

clasice și influențe renaștentiste; intenție polemică și în același timp acțiune de edificare; totul, pe deasupra, apăsarea într-o bună și consecventă unitate stilistică.

Se presupune că scena pe care se reprezenta această piesă era dispusă pe două niveluri sau pe două planuri în adâncime, așa încât tot timpul spectatorul să aibă înaintea sa atât imaginea pământului cât și a iadului.

Între polemiciștii avem de citat și pe Martin Rinckart (1586–1649), arhidiacon la Eilenburg, autorul unei drame pe care literatura protestantă o numără printre operele ei caracteristice: *Der Eislebische christliche Ritter* (Cavalerul creștin din Eisleben, 1613). Se rostea prin ea un rechizitoriu împotriva papalității; totodată era atacat și calvinismul cu săgeți la fel de necruțătoare.

Regele Emanuel simțind că i se apropie sfârșitul dă ultimele dispoziții. Are trei fii: Pseudopetrus (papa), Martin (Luher) și Johann (Calvin). Primul va pleca la Roma, al doilea se retrage la Eisleben, al treilea și-a ales ca reședință Elveția. Profitând de absența celorlalți, Pseudopetrus încalcă testamentul tatălui și devine tiranic. Ceilalți, revenind în țară, protestează împotriva uzurpării. Au însă gânduri diferite: în vreme ce Martin înțelegea să respecte voința tatălui, Johann ar vrea să treacă toată puterea părintească pe seama sa. Disputa dintre frați amenință să ia proporții. Pentru curmarea ei, Johann propune o procedură a sorților: fiecare fiu să tragă cu arcul în cadavrul tatălui și puterea să revină celui care va ținti mai bine în inima acestuia. Martin refuză propunerea. Aflăm curând că regele nu a murit, cum se credea. Va apărea în mod neașteptat pentru a pune coroana pe fruntea lui Martin, cel mai virtuos dintre fiii săi.

În alte două drame, *Indulgentarius Confusus* (1618) și *Monetarius Seditiosus* (1625), Rinckart a reluat situații din istoria Reformei și a războiului țărănesc (Monetarius fiind forma latinizantă a numelui Müntzer).

Într-o a doua categorie de dramaturgi reformați îi putem situa pe autorii didactici. Paul Rebhuhn (1505–1546), originar din Austria, a fost prieten apropiat cu Luther și Melancthon. A condus mai multe școli din Saxonia, sfârșindu-și viața ca păstor. Scrierile lui îl definesc ca moralist și didactic. Ne-a lăsat trei peise: o dramă biblică *Susanne* (1536), un *Hochzeitsspiel* (1538) inspirat din parabola nunții de la Cana și o moralitate, *Klage des armen Mannes* (Plângerea omului sărman, 1540). În toate autorul încearcă să perfecționeze discursul dramatic. Renunțând la versul invariabil de opt silabe, Rebhuhn ajunge la o formulă prozodică de natură să confere limbii mai multă suplețe și armonie, inovație pe care de altminteri o și comentează într-o prefață.

Piese de lui Rebhuhn stăruie în dialoguri formale; mișcarea și dramatismul lăncezesc. Astfel, *Plângerea omului sărman* se reduce la o serie de dialoguri purtate între mai multe personaje biblice: Isus Cristos, Isaac, Iacob, Adam ș.a. Intenția didactică apare la fiecare pas. Autorul ține să facă elogiul mizericordiei cerești și să impună ideea că sollicitudinea divină pentru cei în restriște este nesfârșită. Moralismul lor insistent face ca aceste piese să nu prindă scena. Nu găsim în ele verva satirică din farsele lui Niklaus Manuel sau satira bonomă din acelea ale lui

Hans Sachs; se situau pe o poziție savantă, utilă într-o catehizare de școală, nu însă și într-o desfășurare dramatică propriu-zisă.

George Rollenhagen (1542–1609) se așază la jumătatea drumului între teatrul de școală și teatrul popular. După studii de teologie la Wittenberg ocupă diferite posturi de conducător școlar, devine predicator vestit la Magdeburg și își încheie viața ca rector al vechiului gimnaziu din localitate. Ca poet, principala reputație i-o constituie *Froschmeuseler*, un poem eroicomic inspirat din *Batrahomihia* homerică. De teatru s-a ocupat doar tangențial; totuși tendința manifestată în aceste încercări rămâne caracteristică.

A scris trei drame, toate cu motive biblice: *Abraham* (1569), *Tobias* (1576), *Vom reichen Mann und dem armen Lazaro* (Omul bogat și săracul Lazăr, 1590). Poetul rămâne legat de tradiția populară, păstrându-și însă față de aceasta o reținere; de asemenea, cultivă cu măsură spiritul teatrului de curte. Se preocupă să redea un tablou de viață în care nota de bună-cuviință și disciplină morală să fie respectată. Pune accent pe virtutea domestică, pe atmosfera familială de vrednicie și cumințenie din mediile orășenești. Nu crede în polemicile purtate sub semnul și în numele credinței; drumul spre *Biblie* poate fi găsit în umanitatea înconjurătoare, mai bine decât în discuții nesfârșite despre puritatea dogmei. Dramele lui Rollenhagen s-au jucat în școli; câteodată însă s-au reprezentat și pe piețe deschise de către școlari veniți din alte părți.

Jakob Funkelin, deși autor obscur, a dat la iveală o dramă semnificativă. A trăit în orașelul Biel din cantonul Bernei câștigându-și existența ca institutor. În 1553, școlarii săi din Biel i-au reprezentat un mister al *Concepțiunii* cu prilejul serbărilor de Anul nou.

Piesa la care ne oprim – *Venus und Pallas* – este interesantă prin felul cum amestecă situații mitologice într-o acțiune cu teză protestantă. Folosește procedeul de teatru în teatru, împrumutat probabil din dramele engleze. Asistăm la banchetul dat de un bogătaș care oferă oaspeților săi și o dezbatere purtată de personaje aduse din afară. Printre participanți aflăm: un filozof grec de moralitate îndoielnică, un diavol și un judecător asistat de ajutorul său. Heraldul dă convivilor explicații cu privire la subiectul piesei. Reprezentația, sub formă de proces, este dirijată de nebunul bogătașului. La ordinea de zi e o discuție despre cele două căi indicate în doctrina bisericii cu privire la soarta sufletului omenesc: răscumpărarea și damnația.

Nebunul și heraldul, bine dispuși prin efectul vinului, introduc rând pe rând personajele. Venus apare însoțită de un cortegiu de fete și de principalul ei slujitor, diavolul. Își proclamă cu trufie frumusețea; în cornul abundenței ascunde plăcerile și bucuriile vieții. Dar nimeni nu se grăbește să ia din darurile pe care diavolul în numele stăpânei sale le oferă tuturor. Când se ridică împotriva lui Pallas, zeița înțelepciunii, dezbaterea ia formă de proces dând loc la divertismente mitologice. Într-o atmosferă de liniște și concentrare judecătorul proclamă că Pallas a câștigat procesul, oferindu-i o cunună de aur. Condamnată la chinurile infernului, Venus e

dată pe mâna diavolului, slujitorul său, după ce mai întâi încercase să-și străpungă sânul cu o săgeată smulsă din tolba lui Cupidon.

Bartholomäus Ringwaldt (1530–1599) a fost preot la Langenfeld, în Brandenburg. Cântecele lui religioase, deși apreciate de contemporani, au fost uitate cu vremea. Contează ca poet didactic și moralist. Cu aceste preocupări a venit și într-o piesă de teatru: *Speculum mundi* (Oglinza lumii, 1590), înfățișând pe mai multe planuri un tablou de moravuri al epocii. În prima parte ni se dă portretul lui Hypocrass, făptură care reunește în ea numai vicii, destinată iadului; în cea de-a doua ne sunt zugrăvite aspecte din încrâncenările Contrareforme; partea a treia cuprinde un tablou vesel, satiric, al iadului. Personajul central, un predicator protestant, este persecutat pentru curajul de a spune adevărul. Intenția piesei este limpede: un protest împotriva intoleranței catolice. Apare totodată o satiră vie la adresa nobililor; aceștia sunt înfățișați ca niște oameni vicioși și fără scrupule, pervertiți sufletește de băutură și de o viață fără răspunderi. Piesa cuprinde și scene de liniște cu notă afectuoasă și delicată, având ca motiv de preferință viața de familie.

Menționăm în aceeași ordine de idei și o categorie de manifestări cu destinație didactică imediată, în felul lor naive și stângace, dar ilustrative pentru preocupările vremii. Astfel, un oarecare Isaac Gilhausen aducea pe scenă: *Gramatica, adică veselă comedie pentru începători, cuprinzând cheia tuturor artelor și în care cunoștințele de gramatică sunt înfățișate pe scurt și amuzant*; un alt autor, Donatus, personifica declinările și cazurile din limba latină. Ca documente, sunt piese care intrau în contextul epocii reflectând preocuparea pentru instrucție, fapt caracteristic în mișcarea protestantă.

4. Reflexe umaniste. Nikodemus Frischlin, Kaspar Brüllov

În 1348, Carol al IV-lea înființa la Praga prima universitate germană după modelul celei de la Paris. Au urmat, la intervale relativ scurte, Viena, Heidelberg, Colonia, Erfurt, Tübingen; în 1502 a luat ființă și Universitatea din Wittenberg, cetatea lui Luther. Până în prima parte a secolului al XVI-lea, unele păstrau încă urme scolastice; nu e însă mai puțin adevărat că pe catedrele lor s-au perindat și cărturari de formație italiană, dispuși ca atare spre gândirea umanistă.

În primele decenii ale secolului al XVI-lea s-au manifestat în cultura germană mari spirite umaniste: Johannes Reuchlin (1455–1522), Ulrich von Hutten (1488–1523), Erasmus (1469–1536). Lui Hutten îi aparțin cuvintele celebre: „Spiritele se trezesc; e o fericire a trăi!” Iar Erasmus definea dragostea pentru litere în cuvinte memorabile: „Acestea (literele) sunt adevărata bogăție a omului; nu îmbătrânesc ca frumusețea trupului și nu slăbesc ca puterile acestuia”.

Un punct important l-a constituit descoperirea lui Terențiu. Cu prilejul conciliilor de la Konstanz și Basel au venit în teritoriile germane o seamă de umaniști italieni cu scopul de a căuta în bibliotecile de aici „comori ascunse ale literaturii clasice”. În 1428, Nikolaus von Kues (Cusanus) a găsit texte ale lui Plaut socotite până



Desene de mână într-o ediție veche din Plaut.

atunci pierdute. Câțiva ani mai târziu, în 1433, Giovanni Auspura a descoperit la Mainz comentariul lui Donatus despre teatrul lui Terențiu. Aceste investigații din Germania au produs răsunet în Italia; dovadă stăruința lui Enea Silvio Piccolomini, cel care mai târziu avea să devină papa Pius al II-lea (1405–1464), ca opera lui Terențiu să fie depistată și pusă în valoare. Menționăm deopotrivă activitatea traducătorilor. Ne aflăm în fața unui repertoriu variat; amintim însă aici doar fapte privind teatrul. Albrecht von Eyb (1420–1475) a tradus din Plaut (*Menechmii*, *Bacchidele*); Hans Nydhart din Terențiu (*Eunuchus*); numeroși alții au rămas anonimi.

În Germania, începând din a doua jumătate a secolului al XV-lea, studierea lui Terențiu a devenit febrilă. Mișcarea antrena deopotrivă magiștri și studenți. Se țineau prelegeri, se făceau comentarii pe texte, se

cercetau manuscrise, totodată se înmulțeau legăturile cu Italia. Devenise aproape o întrecere în a se procura manuscrise, pentru ca după aceea să fie intabulate cu pompă în bibliotecile naționale. Afirmția lui Erasmus: „fără cunoașterea lui Terențiu e greu ca cineva să ajungă bun latinist“ era aproape cuvânt de ordine. În 1470, într-o tipografie din Strassburg apărea prima ediție școlară cu opere de Terențiu traduse în limba germană. Melanchthon, care încă din prima tinerețe s-a ocupat de scrierile poetului latin, va dispune mai târziu (1524) ca în școala sa particulară să se reprezinte comedii de Terențiu. Exemplul s-a propagat repede și la alte școli umaniste în diferite orașe ale Germaniei. Luther, nu mai puțin, aprecia aceste comedii.

Notăm cu titlu de curiozitate că pe alocuri răsăreau din rândurile pedagogilor și obiecții. Se cerea mai ales ca la unele scene cu paraziți, intermediari și curtezane să se renunțe, în orice caz să nu fie jucate de elevi. Faptul nu a avut ecou. Rămânea în vigoare concepția că piesele lui Terențiu sunt educative, utile atât ca modele și exerciții de limbă, cât și ca mijloc de cunoaștere a vieții, moravurilor și oamenilor.

Comedia *Stilpho* (1480), al cărei autor, alsacianul Jakob Wimpheling (1450–1528), apare împreună cu Agricola, Celtis și Reuchlin în grupul de umaniști reuniți la Heidelberg de către contele palatin Filip cel Frumos, ne reține primul atenția. Vincentius și Stilpho care își sunt prieteni din copilărie au firi opuse. Primul a luat în viață calea muncii grele, serioase, cu prețul abnegației și sacrificiului; respectat de toți, va sui treaptă cu treaptă până la demnitatea de episcop; celălalt va urmări să parvină prin mijloace ocolite, dar cu îngâmfarea lui va pierde totul. Piesa pleda

pentru muncă, instrucție, perseverare într-un ideal. S-a spus că avem de-a face cu o chemare umanistă la binefacerile științei și ale învățaturii.

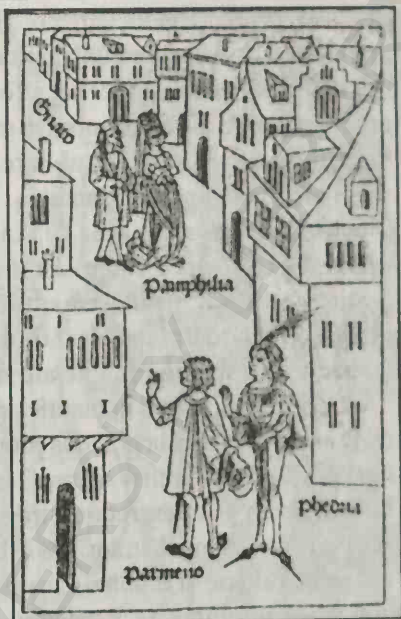
Tot la Heidelberg, comedia umanistă în limba latină a fost reprezentată și prin Johannes Reuchlin (1455–1522). Acesta, după studii făcute la Tübingen, Leyda, Paris și Roma, funcționează ca profesor de greacă la Orléans și Poitiers. În calitate de secretar al ducelui de Württemberg a cunoscut Italia, pe papa Sixt al IV-lea, pe Lorenzo de Medici și a intrat în corespondență cu oameni de litere și savanți din lume. Revenit în Germania, a părut suspect din cauza opiniilor lui favorabile iudaismului ca și unor lucrări de cabalistică. Leon al X-lea a intervenit personal pentru a-l scoate de sub acuzațiile inchiziției din Colonia. În istoria culturii germane contează printre învățații care au contribuit în mod esențial la restaurarea literelor în spirit umanist.

În *Henno* (1497) s-a inspirat din *Maître Pathelin*, fără însă a o urma în totul. Centrul acțiunii este ocupat de un servitor necinstit care prin șiretlicurile sale oferă prilejul de a trece în revistă situații și personaje contemporane: mania procesivă, coruptibilitatea judecătorilor, astrologii șarlatani, imposturi ale unor falși intelectuali care se acoperă cu jocuri retorice și demonstrații de erudiție misterioasă.

Sergius (1507), comedie satirică, pune în cauză prin aventurierul Buttubuta pe șarlatani și uneltele lor. Buttubuta poartă pretutindeni un cap rupt de trupul său, pretinzând că e făcător de minuni. Mulțimile naive se lasă înșelate. Când minciuna va fi descoperită, aventurierul conchide: nimeni pe viitor să nu se mai încreadă în sperjuri și capete goale. Critica afirmă că satira din această comedie ar fi fost îndreptată împotriva unui contemporan, cancelarul Hotzinger.

Reuchlin, ca reînnoitor al comediei germane, s-a bucurat de stima contemporanilor. Macropedius îl va numi „podoaba Germaniei și a secolului său”.

Jakob Locher (1471–1528) ne interesează prin felul cum a lărgit tematica teatrului umanist apropiind-o de freamătul evenimentelor contemporane. *Tragoedia de Thureis et Suldano*, în cinci acte cu coruri în care împăratul, papa Alexandru al VI-lea și principii creștini repurtează o victorie strălucită asupra turcilor, exprima de fapt o preocupare generală din politica vremii în legătură cu amenințarea musulmană, constituind totodată un apel moral la rezistență. Piesa a fost reprezentată la Universitatea din Freiburg (1497) în prezența împăratului Maximilian. Cu acest prilej, Locher a fost încununat ca poet. Subiectul s-a reluat în 1502, în



O pagină din *Eunuchus* de Terențiu, în traducerea lui Nydhart, 1486. Biblioteca de Stat din München.

drama *Spectacole more tragico effigiatum*, reprezentată mai întâi la Ingolstadt și apoi în mai multe centre universitare.

Viena, ca oraș imperial, a fost un cadru propice pentru teatrul umanist. În ambianța ei de interes pentru știință, muzică și artă, sensurile culturii umaniste s-au putut dezvolta. Teatrul care se bucura în mod larg de sprijinul curții era slujit aici de dramaturgi, actori și regizori pătrunși cu însuflețire de meșteșugul lor. Toți, în atmosfera acea de renașcentism, resimțeau Plăcerea de a descoperi noi imagini despre lume, de a se integra în valul de optimism al epocii. Antichitatea era privită cu admirație, respect și preocuparea sinceră de a fi luată drept model; în același timp pulsa și un sentiment de mândrie națională, cu puncte de sprijin în fapte ale istoriei.

Un pas important în manifestarea teatrului umanist, și anume pentru trecerea de la simpla lectură la practica propriu-zisă de teatru, s-a făcut prin Konrad Celtis (1459–1508). Îndemnat de profesorul său Agricola, a ținut la Universitatea din Leipzig lecții de interpretare a tragediilor lui Seneca; Plănuia totodată și o ediție a acestora. De-a lungul anilor 1487–1489 a călătorit în Italia; aici a putut să cunoască forme de reluare și înnoire a teatrului antic precum și întreaga dezvoltare a ideii dramatice în ambianța Renașterii. Reîntorcându-se în patrie, l-a determinat pe



Sfatul căpeteniilor musulmane. Scenă din *Tragoedia de Thurcis et Suldano* de Jakob Locher. Strassburg, 1497. 020



Plecarea la luptă a cavalerilor creștini. Scenă din *Tragoedia de Thurcis et Suldano*, aceeași ediție.

prietenul său Laurentius Corvinus, rector al școlii parohiale din Breslau, să organizeze reprezentații în spiritul acelor la care asistase în Italia. În 1500, Corvinus a organizat cu elevii săi reprezentarea lui *Eunuchus*. Între timp Celtis fusese chemat la Viena ca profesor de poetică și retorică. Aici, la curtea lui Maximilian, în atmosfera de cultură patronată de acesta, și-a putut realiza o seamă din planurile sale de teatru. Împăratul i-a încredințat misiunea să înființeze un *Collegium poetarum et mathematicorum* după modelul celui întemeiat de Pomponius Laetus în cadrul Academiei din Roma. În programul acestei instituții, teatrul umanist și-a avut și el partea lui de reprezentare. Viena se afla pe atunci în plină înflorire. Cu studenții săi, Celtis a întreprins mai multe reprezentații, *Eunuchus* și *Aulularia* deținând locurile de frunte. Textul primei invitații la aceste manifestări de teatru suna după cum urmează: „Cine dorește să vadă un spectacol latin așa cum se juca pe scena clasică în forul de la Roma, să grăbească pașii înspre strălucitoarea aulă de îndată ce mândrul Phoebus va vesti ora“.

A fost și autor propriu-zis, inaugurând prin *Ludus Dianae* (1501) un gen care multă vreme va rămâne caracteristic pentru manifestările dramatice de la curtea

imperială, așa numitele „*ludi caesarei*”. Transpunând subiecte din mitologia antică în travestiri contemporane, aceste spectacole deschideau o cale largă alegoriei. Aceasta, asociindu-și un dramatism mai profund și mai susținut, va culmina în teatrul baroc, după cum pe de altă parte intercalările de cântece și balet începeau să constituie premise ale operei de mai târziu.

Pe aceeași linie se situează abatele Benedictus Chelidonius cu alegoria mitologică *Voluptatis cum virtute disceptatio* (Întrecerea dintre voluptate și virtute, 1515) scrisă în hexameri latini, cu coruri pe patru voci în ode sapphice la sfârșitul fiecărui act.

Poate cel mai original reprezentat al teatrului umanist vienez din epocă este Joachim von Watt (Vadianus, 1484–1551), de origine elvețian, succesorul lui Celtis la catedra de poetică și retorică. În comedia *Gallus pugnans* (Lupta de cocoși) parodiază printr-o travestire iscusită disputațiile scolastice care aveau loc cu ocazia decernării de doctorate în teologie. Argumentația e susținută într-o succesiune riguroasă de teză și antiteză de către doi cocoși în fața unui auditoriu alcătuit din găini și claponi. Parazitul Lichanor rostea concluzia finală: locul cel mai potrivit pentru aceste orătănii ar fi oala de fiert ciorbă.

Nikodemus Frischlin (1547–1590) trebuie să ne rețină atenția în mod deosebit. Lucrările lui dramatice aparțin tot atât de bine teatrului umanist ca și celui reformat. A profestat la Universitatea din Tübingen unde scrisul l-a preocupat în aceeași măsură ca și catedra. Comedia *Rebecca* avea să-i aducă titlul de laureat. Ca profesor a lăsat câteva lucrări de gramatică și erudiție. Avem de la el o *Opera poetica* în trei părți: *Pars scenica* (1589), *Pars epica* (1598), *Pars elegiaca* (1601).

Câtă vreme s-a bucurat de protecția curții ducale (1576–1585), piesele lui s-au putut juca la Stuttgart, cu succes. După aceea a avut de trecut prin încercări dureroase, încheiate cu o catastrofă. Era activ și spiritual. Firea lui mușcătoare i-a atras mânia colegilor și a nobilimii. Nu se sfia să dea pe față adevărul, fie și cel privind pe protectorii săi. Pe motiv că insultele lui ar fi mers prea departe a fost închis în castelul de la Urach. A încercat să evadeze, și-a găsit însă o moarte tragică alunecând între stânci și sfărâmându-se de acestea. Ne explicăm și prin temperamentul lui tumultuos pasiunea pe care a avut-o pentru teatru.

Și-a început cariera de dramaturg scriind mai multe piese cu subiecte biblice, apoi cu teme din legenda istorică germană: *Rebecca* (1576), *Susanne* (1577), *Hildegardis magna* (1579) și *Frau Wendelgart* (1579). Hildegardis, soția lui Carol cel Mare, refuză ademenirile lui Talandus, fratele împăratului. Talandus din răzbunare o ponegrește. Martiriul ei de acum înainte seamănă cu al Genovevei de Brabant. Până la urmă adevărul va ieși la lumină și victima va primi reabilitarea cuvenită. Prin *Frau Wendelgart*, singura sa piesă în limba germană, Frischlin a cunoscut numeroase succese pe scenele populare.

În spirit propriu-zis de școală, cu pecetea de umanism târziu, Frischlin a compus trei comedii alegorice: *Priscianus vapulans* (1578), *Julius Redivivus* (1584) și *Phasma* (1592). Toate au înregistrat șiruri lungi de reprezentații în epocă.

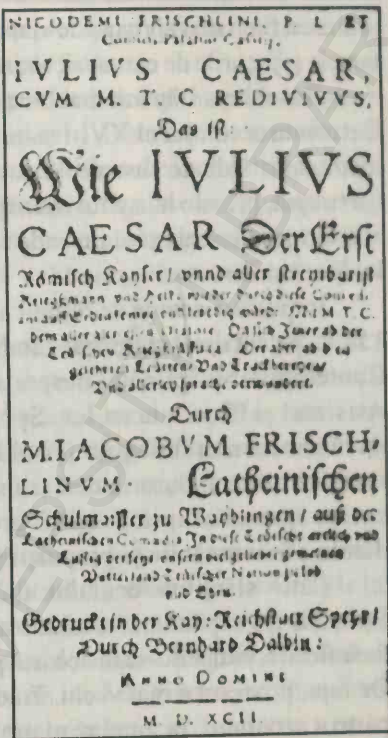
Priscianus vapulans a văzut întâia oară lumina scenei la Tübingen, cu prilejul unui jubileu al universității. Suntem introduși într-o dispută lingvistică în ambianța umanistă a vremii. Dezbaterea privește gramatica învățatului latin Priscianus; simbolizează „latinitatea” care negăsindu-și adăpost la cele patru facultăți va fi salvată de către umaniști, Erasmus și Melanchthon străduindu-se să-i vindece rănilor.

Julius Redivivus este încărcată de spirit patetic național, reluând idei scumpe lui Celtis și Huttlen despre egalitatea în drepturi a Germaniei cu Italia. Cicero și Cezar vin din lumea morților în Germania unde constată cu uimire că nu se găsesc într-o țară barbară, cum se așteptau. Între izvoare, desigur, au figurat *Broaștele* lui Aristofan și *Dialogurile morților* de Lucian; nota originală apare în dialogurile pline de contraste ingenioase când vizitatorilor din țara morților li se explică, de pildă, tehnica tiparului sau a ceasornicului.

În *Phasma* se poate desluși o controversă contemporană: între învățătura luterană ortodoxă și doctrinele fanteziste ale diferitelor secte.

Compoziția denotă pe alocuri stângăcie; personajele însă, deși în bună parte împrumutate, se integrează firesc mediului. În Polifem și satiri recunoaștem curteni destrăbălați, beți, lipsiți de criterii; de asemenea apar în această frescă medici ignoranți și șarlatani, avocați lacomi și necinstiți, profesori puțin stăpâni pe latina lor. Textele sunt presărate cu reflecții fine, spirituale, adesea ingenioase. Autorul nutrește o preferință vizibilă pentru personajele sclavului și parazitului din comedia latină; avându-le în minte ca modele, a izbutit să dea la iveală figuri de leneși, oameni fără căpătâi, cerșetori. Când era vorba să exalte victoria protestantă, o făcea direct, apăsător, aproape într-un spirit sectar, nemaiținând seama de finețe și nuanțe. Astfel, Luther și Brenz, reformatorul din Württemberg, sunt elogiați cu putere, în vreme ce Zwingli, Karlstadt, Schwenckfeld și alții sunt puși sub grave semne de îndoială.

Găsim în aceste piese tot spiritul Reformei: patriotism, luptă cu Roma, revenire la gândirea din *Biblie*, o exegeză latină limpezită de diformările scolastice ori de un anume manierism umanist. Consideră totuși că tendințele și tezele de școală împing lucrurile în direcții artificiale, depărtându-le de realitatea adevărată. E nevoie de aceea ca satira dramatică să se inspire din opere și manifestări care și-au dovedit



Coperta la *Julius Caesar* de
Nikodemus Frischlin, 1542.

utilitatea fiind mai aproape de viață; comediile grecești și latine, povestirile populare, farsele și jocurile de carnaval, satirele din primele perioade ale literaturii protestante.

Frischlin a stăpânit mai bine decât oricare din dramaturgii de limbă latină din Germania secolului al XVI-lea mijlocul de a parodia și include adevăruri severe în jocuri spirituale de cuvinte. A cucerit repede părți întinse din teritoriile germane. Cu timpul, piesele lui au fost transpuse în limba națională și reprezentate pe diferite scene, mai ales cele școlare unde s-au bucurat de o considerație egală cu comediile lui Plaut și Terențiu.

Impulsuri demne de reținut au venit și din partea lui Johannes Sturm (1507–1589), pe cât de aprig propagandist al Reformei tot pe atât de convins umanist. Contemporanii spuneau despre el că reprezintă pentru Germania cât Platon, Aristotel și Cicero la un loc. Spectacolele pe care le-a organizat la Strassburg au rămas memorabile prin fastul lor. Înțelegea să respecte deopotrivă și tradiția textului latin, și datoria de a transpune teatrul în limba vorbită a poporului. A extins studiul asupra poeziei grece – Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan –, dându-i însemnătate și proporții programatice.

Către sfârșitul secolului al XVI-lea, mișcarea academică de teatru de la Strassburg a căpătat o dezvoltare aparte. Între 1597 și 1617 a cunoscut o perioadă de înflorire, situându-se în această privință cu mult deasupra altor regiuni germane. De fapt, procesul e mai vechi. Tradiția ei o începuse Johann Sturm încă din prima parte a secolului, la gimnaziul protestant din oraș. Devenea aproape obligație de învățământ ca elevii și profesorii să experimenteze și prin joc de scenă textele grecești și latinești din programa școlară. În primele momente au dominat Plaut și Terențiu; curând li se vor adăuga și tragici greci. Aflăm de existența mai multor traduceri și reprezentații în incinta școlii: *Eunuchus* (1557), *Phormio* (1565), *Ajax* de Sofocle (1567) și *Ifigenia în Aulida* de Euripide (1567). Cu timpul, exercițiile amintite vor folosi traduceri mai constituite, semnate de personalități notorii. Poeticile lui Aristotel și Horațiu erau cunoscute; asupra lor se comentează în școală. Paralel cu textele clasice întâlnim și texte neolatine, opere ale scriitorilor și umaniștilor germani, printre care Naogeorgus și Frischlin. De remarcat în toate acestea e că paralel cu rigiditățile inerente de școală întâlnim și tendințe de libertate în direcții psihologice și sociale, stabilind punți de legătură între creația clasică și cea națională. Reprezentanții școlii nu se gândesc încă să renunțe la textul latin. Acesta, prin forța lucrurilor, nu se putea adresa decât unui număr limitat de spectatori; or teatrul, care începea să existe, cerea dimpotrivă extinderi și popularitate.

Personalitatea reprezentativă în care se întâlnesc și se sintetizează aceste tendințe este Kaspar Brüllov (1585–1627). Era originar din Pomerania, opera însă i-a legat numele de viața academică din Strassburg unde în ultimii cinci ani de viață a funcționat ca director al gimnaziului. Creația dramatică l-a interesat din primul moment. I s-au reprezentat pe rând piesele: *Andromeda* (1611), *Elias* (1613), *Charikleia* (1614), *Nebukadnezar* (1615), *Julius Caesar* (1616), *Moyses* (1621), *Jonas* (1627). Ultima i-a fost jucată chiar în anul morții de către o asociație a

elevilor săi. *Julius Caesar* este interesantă și prin prefața ei din care aflăm ideile autorului cu privire la principiile și scopul creației de teatru.

Kaspar Brülów vede lucrurile într-o lumină practică, activă, împrumutându-le întotdeauna o finalitate didactică și morală, dar deslușim și tendințe de un ordin mai pronunțat, mai liber, tinzând la emanciparea teatrului de sub o tutelă sau alta. În afara predicății, a intențiilor pedagogice și a edificării religioase se desemnează și alte obiective. Teatrul, ca oglindă a vieții omenești, trebuie să zugrăvească tipuri și caractere, să înfățișeze moravuri și situații, să sublinieze fapte vrednice și să condamne manifestări vicioase.

Între *Biblie* și mitologia greacă, autorul o preferă pe cea din urmă; aceasta îi pare mai determinantă, mai generatoare de acțiune și de efecte dramatice. De asemenea cere ca subiectele pieselor să se aplece și asupra faptelor din viața pământească, neezitând să aducă pe scenă situații și împrejurări din realitate, fie cât de crude: omoruri, vicii demonice, răsturnări ale ordinii divine și ale ordinii umane, spărturi și dezastre în moravurile societății, răătăcirii ale sufletelor. Brülów motivează pentru ce în piesele lui se abate de la tradiția clasicilor și de la doctrina lor poetică; faptul îi era cerut de împrejurările speciale ale publicului german, de necesitățile lui sufletești, de educație ce trebuie să i se dea. Adevărul e că atât teoria cât și creația lui de teatru poartă pecetea unei gândiri și a unui mod de viață al burgheziei alsaciene care i-a devenit patrie adoptivă. Pledează pentru un mod de viață strict, întemeiat pe conștiință patriotică și disciplină morală. Abaterile de la această ordine – tiranie, rebeliune, orgoliu, trufie, servilitate –, chiar dacă pentru moment ar putea să pară triumfătoare, în cele din urmă duc la prăbușiri sigure.

Brülów compunea în grabă; prelua texte întregi din modelele sale fără a le filtra îndeajuns prin sine și a le situa organic în construcția lui de ansamblu. Are însă, în afară de inițiativele despre care am amintit mai sus, meritul de a fi fost consecvent cu principiile enunțate.

Teatrul latin umanist în spațiul german a impus în genere două forme de producții dramatice: piese de curte și piese academice. În ambele cazuri, publicul lor era limitat. Nu era un teatru închis ori abstract; totuși ar fi greu să se vorbească despre o pătrundere a lui în mase. Rolul actorilor de profesie era încă limitat; principala susținere cădea în sarcina studenților, a școlărilor și a diferiților amatori, unii din sfera bisericii, alții ai curții și ai mediilor aristocratice. Rolurile feminine erau deținute de bărbați. Doar mai târziu, o dată cu intrarea în arenă a trupelor de actori ale barocului, femeile vor căpăta libertatea să apară pe scenă.

5. Teatrul orașelor. Hans Sachs

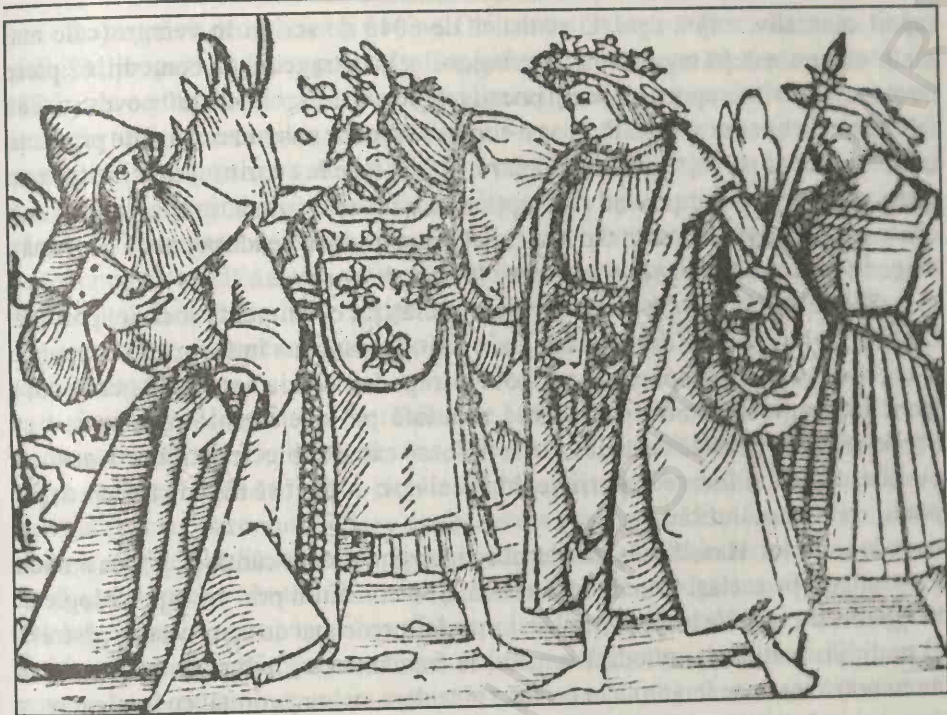
Paralel cu teatrul Reformei s-a dezvoltat în Germania și un teatru al orașelor continuând tradițiile populare ale jocurilor de carnaval, înclinat spre virtuțile domestice și patriotice, dispus în genere ca în lupta deschisă de Reformă să se ralieze acesteia. Drept centre amintim: Nürnberg și Augsburg, cele două mari orașe comerciale,



Nürnberg. Gravură în lemn din *Norimberga* de Konrad Celtis, 1502.

Strassburg și Colmar în Alsacia, Bern și Zürich în Elveția, Lübeck în nordul hanseatic. Între toate Nürnberg deține o strălucire aparte, datorită și faptului că aici a trăit și a scris cel mai de seamă reprezentant al genului: Hans Sachs.

Trebuie să amintim în prealabil că o importanță deosebită în transformarea jocului de carnaval, care sub influența ideilor Reformei își va asocia subiecte meditative și moralizatoare, îi revine elvețianului Pamphilus Gengenbach (1480–1525), tipograf și librar apropiat de cercul umaniștilor de la Basel. În timpul uceniciei sale de la Nürnberg se familiarizase cu atmosfera teatrului orășenesc, impregnată de spiritul măștrilor-cântăreți Rosenblüt și Folz. Sub influența unei teme curente în epocă, dansul morților, pe care puteau să i-o sugereze și celebrele fresce de pe zidul mănăstirii dominicane de la Basel, Gengenbach a trecut în *Die zehn Alter diser Welt* (Cele zece vârste ale acestei lumi, 1515) la o inovație destul de interesantă sub raport scenic, însoțind o succesiune de tablouri alegorice de pantomimă cu un comentariu vorbit, la fel ca în gravurile vremii. În ce privește tehnica oarecum rigidă, și-o va mlădia mai târziu în folosul dramatismului scenic, în piesele *Der Nolhart* (Călugărul cerșetor, 1517) și *Die Gauchmatt der Buhler* (Pajiștea îndrăgostiților netrebnici, 1521). Tendința moralizatoare în care se deslușește un fond de gravitate îngândurată este susținută printr-o satiră a slăbiciunilor și viciilor omenești din care nu lipsesc accentele mucalite. În afară de Hans Sachs care în prima perioadă e foarte aproape de procedeele sale, Gengenbach i-a



Scenă din *Der Nolhart* de Pamphilus Gengenbach, 1517. 024

influențat pe dramaturgii elvețieni și alsacieni printre care, respectiv, îi aflăm pe Niklaus Manuel și Jörg Wickram.

Hans Sachs s-a născut în ziua de 5 noiembrie 1494 la Nürnberg unde a urmat o școală de câțiva ani, *puerilia*, constând din elemente de instrucție germană și latină. Adevărata cultură și-o va forma în viață, ca autodidact, printr-o lectură întinsă și variată. Mai mulți ani în șir a colindat provinciile germane, Bavaria, Franconia, Țările renane. Pentru vocația lui poetică, această călătorie avea să fie hotărâtoare: a văzut locuri, a întâlnit oameni, a auzit vorbindu-se diferite dialecte, a înregistrat stări de spirit. Și-a dat astfel seama de realitatea germană căreia îi aparținea, pe atunci o lume încă risipită și inegală. Întors din călătorie, Hans Sachs s-a stabilit la Nürnberg; va rămâne aici toată viața, devenind o figură tutelară și reprezentativă a cetății. Și-a câștigat existența prin meșteșugul său de cizmar; către sfârșitul vieții a dispus și de stare materială bună. Soția și cei șapte copii l-au înconjurat cu respect și afecțiune aleasă, într-o atmosferă de cămin cald și așezat. Ca partizan al mișcării inițiate de Luther a luat parte cu aprindere la dezbaterile religioase din epocă. S-a stins în ziua de 25 ianuarie 1576, în vârstă de 82 de ani, după o viață exemplară închinată cu devotament muncii și poeziei.

Hans Sachs a scris prodigios de mult. Nu avea încă vârsta de douăzeci de ani când opera sa începuse să atingă proporții considerabile. Aproape în toate etapele vieții geniul lui s-a dovedit de o fertilitate uimitoare. Bilanțul general, cel puțin sub

raport cantitativ, e fără egal. O statistică de 6048 de scrieri în versuri (cele mai multe compuse după regulile *meistersinger*-ilor), 56 tragedii, 68 comedii, 62 piese de carnaval, 210 narațiuni biblice și poezii religioase, 150 psalmi, 480 povestiri, 286 fabule ș.a. În total se apreciază că ar fi compus aproape unsprezece mii de producții în versuri. În ce privește piesele de teatru, putem face în cuprinsul lor clasificarea: *drame biblice* (omelii privind redempțiunea, păcatul original, grația divină ș.a.), *drame profane* (eroi și situații din Antichitate, motive din legenda populară germană), *tragedii* și *drame burgheze*, *comedii*, *jocuri de carnaval*.

Poetul cu spiritul său suplu și larg a îmbrățișat evenimente sociale, politice, literare și religioase ale epocii în care a trăit. A transpus în formă cultă tradiții și legende populare; a poetizat capitole întregi din istoria națională germană; a găsit forme poetice noi, respectând totodată pe cele vechi; și-a însușit cu aceeași simțire poetică atât subiecte religioase cât și subiecte profane; a aruncat punți de legătură între scriitorii vechi și cei noi; a făcut să răsunе toate corzile poetice ale timpului său.

În sinea lui, Hans Sachs, meșterul cizmar și maestrul-cântăreț, puneа ambele meșteșuguri pe același plan de importanță. Și-a constituit prin ele o psihologie de burghez activ, atent la întâmplările din jurul său, preocupat de viața cetății, păstrător al tradițiilor naționale, totodată sensibil la frământarea ideilor contemporane. Îl interesează tot ce se întâmplă în cetate. Considera cu bunăvoință, cu înțelegere, și faptele mari, și cele mici. Accepta cu înșuflețire orice subiect dacă acesta îi dădea impresia că poate exprima cu rost și omenesc ceva din preajma sa. Dobânda măreție prin simplitatea care nu-l părăsea niciodată. Sub acest raport se poate spune că opera poetului a mers mână în mână cu arta măștrilor germani ai picturii din secolele XV–XVI, în speță a lui Albrecht Dürer, Michael Wolgemut, Hans Holbein și Lucas Cranach.



Albrecht Dürer: Dansul făcliilor. Albertina, Viena.

Întocmai ca aceștia, cu condeiul de poet, i-a zugrăvit pe burghezii din Nürnberg: poartă robe tivite pe margine cu blănuri scumpe; pe cap au bonete din materii rare; vor ca prin înfățișarea lor vestimentară să exprime o dublă autoritate, cea civică și cea personală. Îi recunoaștem pretutindeni în opera sa: în subiectele cu teme antice ca și în cele tratând evenimente moderne, în acțiuni cu eroi luați din mediul italian sau din cel național german.

S-a zugrăvit deopotrivă și pe sine. Din contextualitatea operei răsar tot timpul și chipul propriu. Adesea pare trist, îngândurat. S-ar spune că simte în jurul său răutăți ale oamenilor și in Justiții generale care îi apasă; își pune întrebări cu privire la soarta tuturor oamenilor. Oare Reforma i-a schimbat în bine pe semenii săi, așa cum și-au închipuit cei care au înfăptuit-o? Adesea are stări de îndoială. Totuși merge înainte arătând oamenilor rosturile drepte ale vieții: munca ordonată, căsătoria, căminul, dragostea de aproapele. Are înțelepciune simplă dar umană, caldă, străbătătoare: bogăția trece, sufletul rămâne. Nu se încruntă niciodată; chiar când sunt în joc lucruri grave, le spune cu simplitate și bonomie. Câteodată pune în acestea maliții și oarecare ironie; e o formă de umor care în ultimă instanță trădează tot bunătate.

Scrisul lui Hans Sachs e străbătut de convingeri sincere. La baza operei stau o seamă de idei morale: ideea de bine, de virtute, de onestitate și prin toate acestea ideea că viața trebuie trăită cu bună-credință. Descoperim nu arareori accente de naivitate și candoare; sunt reflexe din literatura populară și din afinitatea lui pentru operele medievale. Satira sa, puternică în fond, se atenuază în formă prin folosirea de alegorii poetice. Autorul personifică idei abstracte, categorii sufletești, teze în discuția vremii, imprimându-le astfel expresie literară. Pune Viciile să dialogheze cu Virtuțile, lasă ca prin gura unor personaje legendare să transpară priviri și judecăți critice asupra situațiilor prezente; pune în canticile lui religioase o credință sinceră, ingenuă. Toate aceste trăsături ni-l arată ca pe un discipol ascultător și un interpret al lui Luther, câștigat din primul moment pentru ideile și acțiunea Reformei.

Secolul al XVII-lea, în parte și al XVIII-lea, au privit opera scriitorului cu rezerve; pe alocuri i-a fost luată chiar în derădere. Reputația lui a început să fie restabilită când, lăsând la o parte o serie de prejudecăți formale, Wieland și Goethe s-au pronunțat în favoarea lui.

Se consideră în general că direcțiile în care spiritul poetic al lui Hans Sachs s-a putut realiza mai bine sunt cele de scilpire imediată și de facilitate satirică: alegorii morale, povestiri comice, fabule. În linii mari, opinia este justă; nu are însă dreptate când tinde să pună creația dramatică pe un plan secundar.

Într-adevăr, operei de teatru îi putem găsi defecte. De multe ori îi lipsește originalitatea. Autorul nu are întotdeauna destulă putere și inventivitate scenică. Adesea planul pare defectuos. Piese nu mențin acțiunea în ritm susținut; din această cauză, atenția și interesul spectatorilor întâmpină dificultăți. Împrumuturile din scrierile străine sunt făcute arbitrar; în multe cazuri constau din decupări puse cap la cap, fără sudura necesară dintre ele. Avem de-a face, în bună parte, cu narațiuni dialogate sau cu povestiri cunoscute transpuse dramatic. Personajele cu care ni se face cunoștință sunt doar schițate; rareori putem vorbi și de figuri bine definite, implicând observații pătrunzătoare și studiu de caractere. Scriitorul alunecă repede în caricaturi groțști, parcă purtat mai mult de facilitatea lui nestăpânită decât de o intenție propriu-zisă. Veracitatea situațiilor lasă de dorit. Acțiunea decurge fără control și concentrare. Personajele intră, ies, călătoresc, se despart, se

reîntâlnesc, adesea fără pregătirea și justificarea de rigoare. Folosesc întotdeauna același limbaj, indiferent de vârstă, sex, ocupație, mediu social, profil psihologic. În rezumat: Hans Sachs, deși cu atâta experiență scriitoricească, nu mânuiește cu meșteșug construcția dramatică; prezintă mai mult schema acțiunilor, nu desfășurarea lor întreagă de viață; ignorează valoarea și necesitatea detaliilor caracteristice; așază faptele unele lângă altele, parcă într-un chip mecanic, fără a le da în același timp și ordonarea artistică meritată.

Dar există deopotrivă și merite capabile să compenseze aceste lipsuri și să dea piesei putere de adevăr și circulație. Subliniem în primul rând bogăția temelor și a izvoarelor de inspirație. În dramele lui Hans Sachs întâlnim influențe și materiale din direcții universale: din *Biblie*, din poezii grece și latine, din legende naționale germane, din scrieri istorice străine, din povestiri italiene, din scriitori germani mai noi. Faptul merită reținut și înțeles cu diferitele lui implicații și semnificații: a contribuit ca domeniul dramatic să se lărgască, ieșind astfel din limitele și șabloanele pe care i le fixaseră misterele religioase și farsele populare. Admitem: Hans Sachs nu stăpânește întotdeauna cu destulă abilitate condițiile și procedeele transpunerii scenice; totuși trebuie să recunoaștem că alegerea și varierea temelor nu i-au fost indiferente. Dacă în unele locuri dialogurile lăncezesc, pierzându-se în lungimi greoaie și inutile, în altele capătă naturalețe și vivacitate. Toate au tonul cordial; la tot pasul întâlnim expresii savuroase; în atmosfera de naivitate ce le înconjoară stăpânește ceva de bună-cuviință, de prospețime sufletească. Fiecare piesă se termină cu un învățământ; faptul poate deveni oarecum supărător prin stereotipia și convenționalitatea lui, dar nu e mai puțin adevărat că își are și farmecul său aparte dacă îl raportăm la forma de viață din burgurile germane și la profilurile etice și psihologice reieșite din ideile Reformei. Cât despre producerea de efecte, poetului nu i-a lipsit orice dexteritate; dimpotrivă, are momente când ni se înfățișează de-a dreptul ca un maestru.

Nuwelele italiene, pe atunci la modă în Germania, i-au împrumutat lui Hans Sachs subiecte pentru câteva din operele sale dramatice mai cunoscute. Poetul în genere se orienta repede, cu intuiția promptă. Numea „tragedii” piesele trebuind să se termine cu moartea eroilor; „comedii” pe acelea care se încheiau cu bine, chiar dacă înainte de a se ajunge la deznodăminte fericite spectatorii trebuiau să asiste la peripeții aspre și emoționante. Producțiile lui dramatice nu sunt de valoare egală. În genul tragic, poetul nu a excelat; este mai conformist, mai stângaci, mai puțin sigur pe mijloacele sale de invenție, mai puțin apropiat chiar și de spiritul tradiției germane, deși știm în ce măsură aceasta îi era scumpă și îi constituia sufletește axul director al vocației lui scriitoricești. Totuși nu este cazul să le minimalizăm. Dramelor lui Hans Sachs oricum le rămâne un merit de pionierat. Reprezintă un important efort german spre un teatru mai de amploare, cu acțiune bogată, cu tensiune dramatică. Erau inspirate într-adevăr de spiritul Reformei; dar trebuie să ținem seama că nu s-au pierdut în polemici religioase, nu au devenit pamflete dogmatice, ci au pus accentul pe fapte de edificare cu implicații laice și morale.

Drama *Lisbeth* – ne oprim asupra acesteia ca ilustrare generală – se numără printre cele mai cunoscute. Subiectul, după cum mărturisești autorul însuși, este luat dintr-o povestire de Boccaccio.

Baptista, Ambrosio și Antonio, trei negustori, au descoperit legătura de dragoste dintre sora lor Lisbeth și tânărul Lorenzo. Faptul îi indignează, socotind condiția umilă a tânărului mai prejos de prestigiul lor. Toți sunt de părere că acesta va trebui pedepsit cu asprime. Primul dintre frați propune trimiterea „vinovatului” în fața judecății; al doilea se opune pe motiv că dezonorarea publică a surorii lor ar putea să le procure neplăceri; al treilea propune ca tânărul să fie omorât pe furiș, urmând ca trupul să-i fie îngropat într-o pădure învecinată. Așa se va și întâmpla. În fața presimțirilor stranii ale lui Lisbeth, frații ei îi interzic să pronunțe numele „mizerabilului”. Disperată, Lisbeth pleacă în pădure și află locul unde îi fusese îngropat iubitul. Taie capul mortului, îl învelește bine ca să nu fie recunoscut, îl aduce acasă și închizându-se în odaia ei îl mângâie ca și cum ar fi viu; apoi îl va îngropa ca pe o relicvă în lada cu pământ a unui arbust de preț. Frații lui Lisbeth, intrigați de atitudinea acesteia, descoperă faptul. Îngroziți, temându-se totodată de justiție, fug pe când Lisbeth, rămasă singură, se va stinge de durere. Piesa se termină cu un epilog recitat de principalul actor al trupei, reprezentând un compendiu de reguli morale. Înaintea de căderea cortinei, un alt actor trebuia să rostească în stilul epocii cuvântul de încheiere: „Fiecare poate trage din această poveste o învățătură. E dorința scumpă a lui Hans Sachs, care vă adresează salutul său”.

Ne oprim și asupra unei comedii, caracteristică pentru felul simplu, familiar, în care poetul tratează chestiunile religioase. Pretextul e luat din istoria sfântă; transpunerea, culoarea realistă, raportarea la omenesc, cadrul acțiunii, vibrația sufletească, toate acestea sunt actuale, reflectând ambianța morală a lumii de burg din care poetul făcea parte. E vorba de comedia în cinci acte intitulată *Die ungleichen Kinder Evae* (Copii deosebiți ai Evei, 1553).

În prolog este anunțat subiectul. Imediat după aceea suntem introduși în căminul lui Adam și al Evei. Atmosfera de aici este a unei căsnicii burgheze. În colțul lor de lume, cei doi ispășesc neascultarea de care s-au făcut vinovați. E o ispășire relativ senină. Oamenii nu trăiesc în panică, în deznădejde morală; dimpotrivă, au motive să privească existența cu încredere. Arhanghelul Gavriil, vizitându-i din când în când, le aduce asigurarea că Dumnezeu îi privește cu clemență, nu cu minte. Prin același mesager cerul se informează despre felul cum își ordonează viața, cum își cresc copiii. Înălăuntrul gospodăriei, cei doi soți își împart sarcinile. Adam întreabă dacă au fost scâlțați copiii, dacă aceștia au tot ce le trebuie ca îmbrăcăminte, dacă mai e nevoie să semene câte ceva în răzoarele din fața casei.

În familie sunt doisprezece copii: șase în partea bună a lui Abel, alți șase în cea rea a lui Cain. Aceștia din urmă privesc coborârea lui Dumnezeu pe pământ cu îngrijorare. Creatorul, urmat de îngerul său, are înfățișarea și comportarea unui bunic. Pătrunde în casă cu liniște și blândețe; dă mâna celor doi părinți să i-o sărute. Mângâie pe copii adresându-le cuvinte încurajatoare și întrebându-i de

sănătate. Dar nu toți copiii știu să se poarte cum trebuie. Cei din partea lui Abel sunt cuminți, sfioși, pătrunși de frumusețea și emoția momentului; cei din partea lui Cain, dimpotrivă, stau cu căciulițele pe cap, întind în loc de mâna dreaptă pe cea stângă, vorbesc urât. Urmează un examen catehetic pe care Dumnezeu îl face întregii familii. Întrebările sunt puse cu calm, cu tact, cu bunăvoință. Unele privesc chestiuni de dogmă, altele practica credinței. Toate au în vedere învățătura lui Luther. Abel a dat numai răspunsuri bune. Dumnezeu, mulțumit de acestea, nu-și ascunde satisfacția.

Cain și frații care îi seamănă se află sub influența Satanei. Aceasta i-a câștigat vorbindu-le despre diferitele fericiri ale vieții: banchete, vinuri, jocuri de cărți și de zaruri, îmbogățiri repezi și ușoare. Supuși la examen se dovedesc ignorați, imorali, cinici. Dathan nu ține să se îngrijească de salvarea sufletului: „știu numai ce văd aici pe pământ; nu mă interesează ce ar putea să fie dincolo; dacă Dumnezeu mi-a dat o soartă, din moment ce aceasta tot se va împlini pot să fac orice aș vrea“. Ceilalți frați din partea lui Cain îi dau lui Dumnezeu răspunsuri asemănătoare: „ce văd cu ochii cred și cu inima“; „îmi ajung bogățiile de aici, căci paradisul promis tot nu-mi trebuie...“. Dumnezeu, mâhnit de atâta necredință, înțelege să-i pedepsească; îi va supune la trudă și lipsuri.

Ultimul act înfățișează moartea lui Abel. Adam și Eva sunt îndurerați de pierderea celui mi bun dintre fiii lor. Dumnezeu coboară încă o dată pe scenă pentru a-i consola și totodată a-i vesti că din urmașii fiului lor Seth se va naște Mesia, răscumpărătorul oamenilor.

Remarcăm ușurința cu care poetul subscria simplificări ca acestea: Dumnezeu vine să încurajeze pe Adam și Eva; îi previne împotriva falșilor doctori și a falsei doctrine; copiii sunt examinați asupra catehismului; ș.a.m.d. Se vor repeta cu egală

ingenuitate și în alte piese. Într-un fel sunt anacronisme supărătoare; într-alt fel, naivitatea și pitorescul din ele trădau legături spontane cu simțirea și creația populară. Faptul merită să fie luat în seamă. Predicația protestantă se adresa în mare măsură mulțimilor populare. În cugetul acestora, transpuneri intuitive de felul celor descrise puteau să trezească mai mult ecou, mai multă adeziune decât argumentările cu teze și principii. De altminteri, și în conturarea personajelor biblice aduse în acțiune găsim linii și înțelesuri din fabulația populară. Dumnezeu: un bătrân blând, înțelept, iertător, dar și mânios când întâlnește rea-credință și îndărătnicie; sfântul Petru: familiar, cumsecade, curios să afle chiar și lucruri mici ale vieții, personaj din cer,



Scenă dintr-un „Schwank” de Hans Sachs.

dar parcă mai în elementul lui printre oameni; dracul: abil, dar totodată și neghiob, luat în răs, până la urmă întotdeauna înfrânt, fără destulă putere de a-și masca perfidia și a rămâne convingător.

Până către anul 1550 Hans Sachs s-a aflat sub influența lui Gengenbach cu tendința lui moralizatoare. De la această dată își va dezvolta o viziune proprie, mai liberă, cu mai multă vervă și spontaneitate, fără a mai părea la orice pas tributară unei intenții didactice. Ajungem astfel la producțiile dramatice în care poetul a excelat; farsele sau jocurile lui de carnaval. În raport cu piesele religioase sau moralizatoare, acestea au mai multă autenticitate. Se bazează pe observații culese din viața înconjurătoare; sunt imagini credincioase ale realității cotidiene; aduc pe scenă zugrăviri de moravuri populare; ne fac cunoștință cu tipuri sugestive de țărani și orășeni; stigmatizează trăsături ridicole; înfățișează vicii și apucături ale timpului. Toate acestea ne poartă cu mintea în ambianța de la Nürnberg, oraș care prin așezarea lui geografică, prin activitatea lui comercială și prin sentimentul lui de viață însemna în epocă un punct-cheie în dezvoltarea spiritului german.

Pentru exemplificare vom alege câteva jocuri de carnaval dintre cele mai cunoscute.

Der Krämerkorb (Coșul coropcarului, 1554) culege observații din viața de toate zilele. Coropcarul și nevasta lui au început să se certe în plină stradă. Motivul: care dintre ei să poarte coșul. În focul discuției, dintr-una au alunecat în alta. Fiecare își amintește de câte nemulțumiri i-a procurat celălalt în decursul anilor. Se despart certați, lăsând coșul în mijlocul străzii. Bărbatul, mai bun la suflet, se întoarce să-l ia. Un servitor care trebuia să aducă vin stăpânilor săi rămâne în drum ca să le asculte cearta. Când stăpânii îi ies în cale întrebându-l de ce întârzie, servitorul le povestește cele întâmplate. Se începe acum o nouă ceartă: bărbatul ia partea negustorului, soția partea negustoresei. La rândul lor, și aceștia se despart furioși. Apare și bucătăreasa, căreia servitorul îi povestește cu înfocare cele ce s-au petrecut. Peste puțin va izbucni și între ei o ceartă urmată de bătaie în toată regula. Servitorul, înfrânt cu ajutorul lingurii de bucătărie, termină piesa cu morala generală: înțeleptul nu se bagă în ceartă străină.

Die kuppelnde Schwiegermutter mit dem alten Kaufmann (Soacra mediatore și bătrânul negustor), comedie-vodevil pe care contemporanii au aplaudat-o mult, seamănă ca subiect cu *El viejo celoso* de Cervantes, ceea ce a îndrituit opinia că autorii celor două comedii s-ar fi inspirat din izvoare comune.

Simplicius, un negustor vârstnic, lipsește mult de acasă trebuind să plece mereu în călătorii de afaceri. Tânăra lui soție, o făptură cochetă și cheluitoare, este lăsată în grija soacrei căreia i s-au făcut recomandări în ce fel s-o păzească și s-o controleze. Dar cele două femei se înțeleg bine; de îndată ce Simplicius iese pe poartă sunt gata să-și bată joc de gelozia soțului bătrân și de apucăturile lui de urs. Bătrâna dă fiicei sale instrucțiuni ciudate; „Fă ca mine, fata mea! Și eu am avut un bărbat bătrân. Îl înșelam, dar lăudându-l în fața lumii mă socotea femeia cea mai cinstită...”. De îndată ce știe calea liberă, amantul, Pangratz, nu întârzie să-și facă apariția.

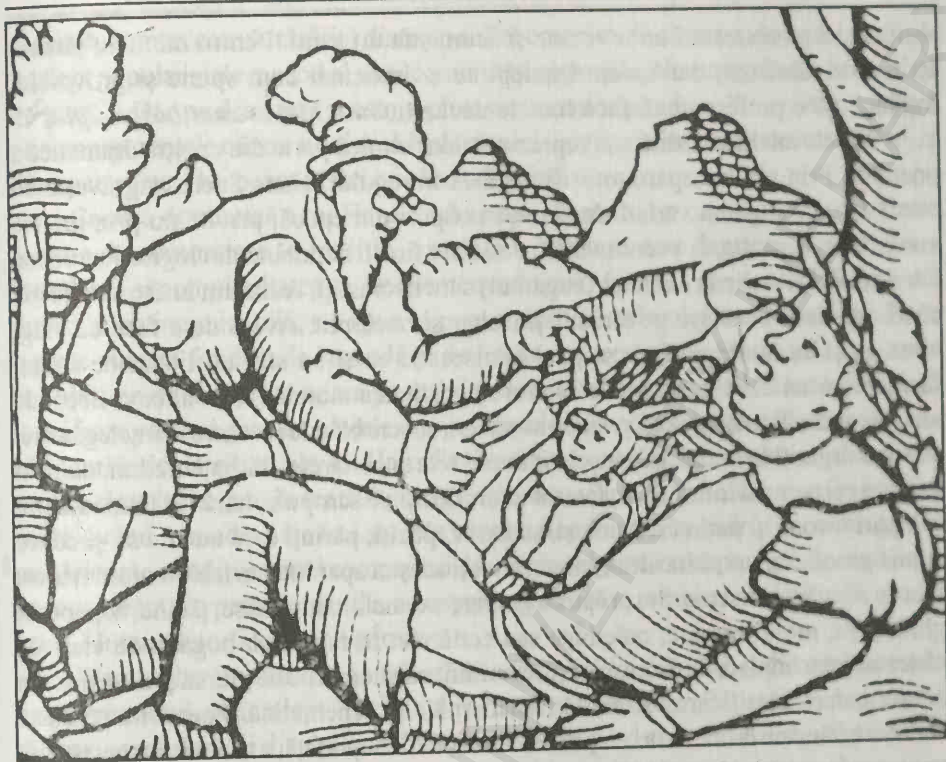
Într-o zi, pe când tinerii îndrăgostiți prânzeau mai fericiți ca oricând, sosește pe neașteptate soțul. Femeia, nepierzându-și cumpătul, îl convinge pe Simplicius că pentru moment va trebui să rămână afară, ascuns într-un coteț. Liniștită apoi se așază din nou la masă cu iubitul ei. Între timp, clănțanind tot de frig, Simplicius părăsește ascunzătoarea. Gândindu-se cu plăcere la căldura din așternutul conjugal, se îndreaptă spre casă. Pangratz, care l-a văzut străbătând grădina, sare pe fereastră; dar necalculând bine mișcarea cade peste Simplicius, aproape strivindu-l. Soțul pentru moment nu-și ascunde bine indignarea. Însă femeile vor ști cum să procedeze. Îl asigură că a fost răsturnat de un berbec care sărea prin grădină. Bărbatul, uluit, e încă bănuitor. Totuși în cele din urmă se va convinge că a fost un berbec. Rușinat că s-a putut înșela în așa măsură cere iertare celor două femei, și ca să le împace promite fiecareia câte o rochie scumpă.

Der Bauer im Fegfeuer (Țăranul în purgatoriu) este o farsă împrumutată din snoave populare, însă într-o formă și cu accente de natură să îndrepte satira și împotriva purgatoriului catolic.

Femeia țăranului Heinz Düppel se plânge duhovnicului că bărbatul său e brutal și gelos, că o ține de dimineața până seara în insulte și bătaii. Duhovnicul îi promite că îl va lecu. Amândoi pun la cale un plan și trec fără întârziere la aplicare. Soțului beat i se dă un narcotic, după care e depus într-un sarcofag de marmură din incinta bisericii. Țăranii care l-au văzut zăcând în nesimțire răspândesc știrea că a murit. Heinz, după ce efectul vinului și al narcozei a trecut, se trezește. Nu-și dă seama unde se află. Speriat, strigă după ajutor. Călugărul Ulrich, instruit în consecință, îi răspunde cu voce gravă, în ton apocaliptic, că se află în purgatoriu. Țăranul e convins că a murit; rămâne cu ideea că de acum înainte nu mai este altceva decât un biet suflet condamnat la suferință, trebuind să plătească cu lacrimi pentru vechea lui gelozie. E bătut cu nuiiele pentru ca după aceea să i se întindă spre alinare pâinea și vinul pe care femeia i le-a dat de pomană. În cugetul țăranului, acum plin de recunoștință pentru nevasta lui, își face loc mirarea că sufletele celor care au murit pot să mănânce și să bea tot atât de bine ca și trupurile celor vii. Când Heinz vrea să știe cât va mai trebui să rămână în purgatoriu, i se răspunde că „poate o sută de ani“, timp în care starețul ar putea să intervină pentru el ca să se reîntoarcă pe pământ și să reîntre în trupul său. Țăranul, pătruns, gata să îndeplinească orice ispășire i s-ar cere, imploră o asemenea favoare. Farsa se aproprie de sfârșit. Țăranului i se administrează din nou un narcotic. Este readus în sat și așezat în patul lui. Deșteptându-se, Heinz nu-și crede ochilor de bucurie. De acum înainte va fi omul cel mai pocăit cu putință. Cere soției sale iertare, promițându-i pentru toată viața blândețe și supunere.

Der fahrende Schüler in Paradeis (Studentul călător în paradis) se numără printre cele mai populare jocuri de carnaval.

La ușa unei țărance în inima căreia stăruia încă amintirea duioasă a soțului ei mort, cu atât mai mult cu cât cel de al doilea nu-i seamănă nici pe departe, a bătut într-o zi un student călător pentru a-i cere un dar. Îi povestește că vine de la Paris;



Scenă din *Das Narrenschneiden*, farsă din Hans Sachs.
Gravură în lemn, ediția din 1557.

țărâna, înțelegând „paradis“, îl întreabă dacă nu cumva a întâlnit acolo și pe soțul ei. Studentul, dându-și seama că ar putea să speculeze situația în favoarea lui, concepe pe dată o poveste pe care biata femeie în naivitatea ei o va asculta cutremurată. Da, într-adevăr l-a întâlnit; umbla de colo până colo în straiile cu care a fost îngropat, fără încălțăminte, flămând, neavând asupra lui nici măcar un creișar pentru a-și mai îndulci unele clipe. Impresionată, femeia îi pregătește o legătură cu haine și îi încredințează și doisprezece guldeni de aur pe care îi avea ascunși în grajd, economiile ei personale făcute fără știrea soțului ciufut. La întoarcerea acestuia acasă îi povestește cele întâmplate, bineînțeles trecând sub tăcere chestiunea micilor economii. Aceasta declară că ar fi vrut și el să-i dea un număr de guldeni; în realitate ținea să-știe tot și pe cât posibil să ia darurile îndărat. Înșeuează fără întârziere calul și pleacă în urmărirea străinului. Îl ajunge, dar acesta izbutește să-l înșele înfundându-l în niște mlaștini. În timpul acesta, cu calul pe care i-l lăsase în păstrare, studentul își va continua drumul mai departe. După căutări zadarnice țăranul înțelege că a fost păcălit și de nevoie se reîntoarce acasă. Aici declară nevastei că s-a gândit să dăruiască studentului și calul pentru a putea să călătorească mai repede; o previne totodată că ar fi bine ca lumea să nu știe, pentru că „un asemenea lucru sfânt trebuie ferit de urechile tuturor“. Dar femeia

apucase să povestească unor vecine și acum știa tot satul. Pentru moment țaranul își pierde răbdarea; dar ca om înțelept ce e, întocmai cum spune și proverbul, înțelege că e preferabil să facă haz de necaz („*Gute Meine zum bösen Spiel*“).

Piese analizate până aici reprezintă doar o mică parte din creația dramatică a poetului. Prin ele transpare totuși imaginea întregului. Hans Sachs zugrăvește cu vervă satirică o gamă variată de situații și tipuri din epocă, privite nu prin prisma vreunei teze sau alta, ci a sentimentelor noastre firești rezultând din logica lucrurilor. Farmacistul și studentul călător (vagantul) sunt necinstiți; resimțim însă o satisfacție când aceștia îl păcălesc pe țaranul șmecher și necioplit. Avem de-a face cu slugi bune ca și cu altele rele, cu stăpâni cumsecade ca și cu stăpâni lipsiți de suflet, făcându-ne astfel să înțelegem că viciul sau calitatea morală țin de altceva decât de rang ori avere. Bătrâni geloși, prieteni nesinceri, soacre blânde și soacre neînțelegătoare, țărani mărginiți la minte, soți înșelați, femei rele și certărețe, bărbați creduli, oameni generoși și oameni înfumurați, intermediari lipsiți de scrupule, năvăliți iremediabili, călugări lacomi și puțin credincioși, școlari zăpăciți, părinți care nu știu să-și educe copiii, preoți dispuși să încalce canoanele: toți aceștia apar într-un tablou viu, savuros, plin de adevăr și mișcare. S-a propus o grupare a temelor: amoroase, țărănești, poești, ghidușești, moralizatoare, polemice sau certărețe. În raport cu bogăția de viață de observații, cu împletirile de mișcări și colorituri, cu alternările de glumă și de serios din aceste jocuri, clasificarea amintită rămâne palidă, schematică. Poetul nu studiază caractere; rămâne la observări empirice, la schițări de suprafață; e tributار, incontestabil, unui conformism dramatic început de la farsele populare și perpetuat în practica teatrală a vremii. Totuși personajele acestea au viață, umor, izvorăsc din realitate, poartă în ele sinceritatea faptului cotidian, exprimă o înțelepciune practică făcută din



Scenă din jocul de carnaval *Der böse Rauch* de Hans Sachs.

Gravură în lemn, ediția din 1551.

idei simple și sentimente obișnuite. Hans Sachs ne lasă întotdeauna impresia că vede lucrurile omeneste. Își dă seama că de regulă greșelile nu pornesc dintr-o singură parte. Câteodată s-ar părea că atribuie câștig de cauză șireteniei. Printre rânduri însă poetul ne sugerează că în viață există și absurdități, și injustiții, și ciudățenii în fața cărora trebuie să ne apărăm cu înțelepciunea, cu umorul și cu puterea noastră sufletească de a trece teferi prin diferite contrarietăți. Nimic – putem spune – nu este fariseic, convențional, prefăcut. Satira în aceste jocuri de carnaval este vioaie, ascuțită, dar nu amară și distructivă. Sancționează prostia, credulitatea, suficiența, lăcomia, minciuna, lenea; înfăptuiește aceasta în spirit protestant, dar totodată cu o umanitate

naturală, comunicativă, răsărită dintr-un suflet complex de cărturar, de om al vieții, de înțelept popular și de rapsod al unei comunități naționale. Ne-a zugrăvit o lume plină de greșeli. Dar pe deasupra acestora plutește un umor pitoresc, binevoitor, înțelept, prin transparențele căruia simțim că în domeniul omenesc nimic nu este incorigibil, că din orice parte a lui poate răsări oricând o lumină.

Creația dramatică a lui Hans Sachs exprimă mult: un om, o epocă, o acțiune, o lume de sentimente, o tradiție, totodată o scrutare mai departe. În varietatea, întinderea și complexitatea ei, de asemenea în manifestarea ei adesea informă, dar întotdeauna ineputabilă, s-a spus că putem desluși sufletul german ca atare. Pe de o parte simțim fonduri de legendă și de lirism macerate în substraturile cugetului popular; pe de altă parte opera poetului poartă în ea semne renascentiste; tinde să descifreze cu chei germane înțelesuri universale. Cercetări de specialitate stabilesc că jocurile de carnaval ale lui Hans Sachs reprezintă primele zugrăviri dramatice cu adevărat închegate în teatrul german mai nou. Piese în cauză aparțin genului scurt, având în medie câte trei sute de versuri fiecare; dar în cadrul acestora putem urmări toate condițiile unei compoziții dramatice sigure, cu expoziție, dezvoltare și deznodământ, cu personaje utile, cu expresie scenică și mesaj convingător. E socotit printre întemeietorii teatrului german.

Wagner l-a imortalizat în *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*. Îi compune aici un portret nobil, de înțelept, de poet, de prieten al oamenilor. Reprezintă deopotrivă și poezia populară, și disciplina tabulaturii. Gândirea și simțirea lui se străduiesc să realizeze conciliația necesară între inspirație și regulă. Viața, meșteșugul și arta se întâlnesc pentru a face din el un filozof. Cunoaște oamenii; de aceea știe cum să-i înțeleagă și să-i ajute. Privește cu îngăduință superioară nebuniile, vanitățile, rățările, contradicțiile lucrurilor omenești. În resemnarea lui pune conștiință și generozitate. Nu se revoltă vreodată; întâmpină faptele soartei cu un surâs de îngândurare dreaptă și curajoasă. Își dă seama că atâtea din aspectele destinului uman trebuie privite și trăite cu compasiune. Viața l-a învățat că înainte de a cere pentru el trebuie să se gândească la ce poate da altora. Ce dorește mai cu putere e să poată răspândi puțină bucurie în jurul său.

Portretul continuă pe cel început în epocă de penelul lui Albrecht Dürer. Ne zugrăvește un om și un poet pe care poporul german îl salută cu venerația cuvenită cititorilor.

6. Influențe engleze.

Jakob Ayrer, Heinrich Julius von Braunschweig

Către sfârșitul secolului al XVI-lea, teatrul englez și arta actorească engleză aveau o situație eminentă. Răsunetul lor pătrundea până departe pe continent. Comedienii englezi începeau să fie ceruți și peste hotare. Îi vom găsi mai întâi întreprinzând turnee prin țările și orașele cu care Anglia întreținea legături comerciale continue: Țările-de-Jos, Danemarca și apoi Germania, aici mai cu seamă în orașele

hanseatice și în regiunile de centru. Devenea modă, totodată afirmare de prestigiu și blazon, ca principii să întrețină la curțile lor actori englezi. Procesul s-a desfășurat cu repeziciune. În decurs de treizeci de ani s-a putut institui o adevărată școală, s-au petrecut schimburi de idei și repertoriile germane s-au îmbogățit cu traduceri, imitații și prelucrări din dramaturgia străină.

În Anglia se trecuse de mult de la teatrul de amatori la cel de profesioniști, implicit de la repertorii cu destinație limitată – predicție religioasă, amuzament popular, demonstrație de școală, convenție aristocratică – al repertorii cu înțelesuri general-umane, cu putere universalizatoare. În felul cum se constituiau și se specializau pentru meseria lor, formațiile actricești trebuiau să țină seama primordial de condiții ca acestea: să asigure competență actricească pentru toată gama de roluri cuprinse între comedie și tragedie; să poată satisface cerințele și preferințele diferitelor categorii de spectatori, de la cei cu gusturi rafinate până la cei lipsiți de instrucție. Era firesc deci ca aceste trupe actricești să fie reclamate de țări cu mișcare dramatică incipientă sau mai puțin constituită.

Prima trupă de comedieni englezi în Germania este semnalată la Dresda în 1586; venea din Danemarca. În 1592 întâlnim o alta la Frankfurt pe Main, aceasta coborând din Olanda. Ulterior numărul lor se va înmulți. Unele se aflau numai în trecere; altele rămâneau în Germania mai multă vreme, aproape stabilindu-se aici. La început între puținii actori locali existenți și actorii străini apăreau separații mari de mentalitate, de structură sufletească, de formație profesională. Actorii germani din secolul al XVI-lea, indiferent de proveniența lor – maeștri cântăreți, amatori din breslele meșteșugărești, școlari și studenți, artiști populari – erau în ultimă instanță niște diletanți. Cei englezi, dimpotrivă, aveau în spatele lor tradiția și experiența pe care le cunoaștem. Dar cu timpul aceste separații aveau să fie atenuate. Actorii englezi își asociau și parteneri locali. Aceștia, înmulțindu-se treptat-treptat, învățând totodată și meșteșugul, vor fi în măsură să formeze ei înșiși trupe de teatru.

Începând din 1604 există dovezi că s-au putut da reprezentații în limba germană. Asupra acestei întrebări – în ce limbă jucau trupele engleze – s-a dezbătut mult. În primul moment, desigur, actorii străini s-au folosit de limba lor natală. Considerăm însă că faptul nu s-a putut prelungi prea mult. În afară de unele medii restrânse, ale publicului de curte și ale celui instruit, care ar fi fost spectatorii capabili să-i urmărească, asigurându-le astfel șederi mai durabile în țară? O ipoteză pretinde că s-ar fi făcut apel și la vorbirea flamandă, servind ca intermediar între limbile engleză și germană, până în momentul în care a devenit cu putință ca actorii străini să învețe limba locală și să se dea la iveală traduceri satisfăcătoare. Menționăm că în primul moment traduceri lăsau mult de dorit. Nu li se dădea nici o atenție; erau libere, neângrijite, adesea cu aerul de improvizații, doar pentru a se face față unor nevoi imediate.

Denumirea de „comedieni englezi” s-a păstrat mai multe decenii, până către jumătatea secolului al XVII-lea. Perioada de înflorire a mișcării se înscrie între cel

de-al doilea deceniu al secolului și izbucnirea Războiului de Treizeci de ani. Între trupele de pionierat, cea mai vestită a fost aceea a lui Thomas Sackville; o dată cu aceasta s-au impus și altele, dobândind deopotrivă drepturi în istoria culturală a țării: trupele Robert Brown, Webster, John Green, John Spencer.

Pentru publicul german, comedienii englezi și teatrul lor reprezentau în multe privințe o noutate. Erau departe de tradiția măștrilor cântăreți și nu e gândeau să le ia într-un fel sau altul moștenirea. În primele timpuri păreau tot atât de departe și de spiritul, și de manifestările teatrului popular. Tendința lor era să graveze spre curți, fapt explicabil pentru că în Anglia trupele de actori profesioniști beneficiaseră multă vreme de patronajul regal sau de mari patronaje aristocratice. Ca să poată juca în voie, aceste trupe trebuiau să dispună de autorizații oficiale, de protecție fizică și morală, de libertăți de mișcare în țară, de câștiguri bănești asigurate. În plus, toate aspirau la titlul de comedieni ai principiilor, aceasta și din interese lucrative, dar mai ales ca importanță și orgoliu profesional.

Trupele de comedieni englezi au pătruns în numeroase regiuni germane. Își alegeau mai ales orașele și perioadele marilor târguri. O trupă se compunea de obicei din 15–20 de actori; se întregeau și cu un număr de muzicanți, de regulă șase. Rolurile feminine erau jucate de bărbați. Adesea conducătorul trupei reținea pentru sine – ca având o însemnătate aparte – rolul clovnului. Înăuntrul formației domnea disciplină și simț de ierarhie. Fiecare actor din compunerea trupei avea în sarcina sa, în afara jocului propriu-zis, și îndatoriri de altă natură: costume, decor, recuzită, secretariat literar, contabilitate ș.a. Actorii mai de autoritate erau ținuti să vegheze la ținuta morală a camarazilor lor. Șederile într-o localitate durau în medie câte două săptămâni. Se respectau perioadele de post și sărbătorile religioase. Se făcea excepție însă pentru reprezentațiile cu caracter sacru.

Reprezentațiile aveau loc de regulă în săli închise, acoperite. Numai la nevoie, mai cu seamă în perioada târgurilor, se dădeau spectacole și sub cerul liber. Scena comedienilor englezi se deosebea de cea practică până atunci în Germania, având asemănări de concepție cu cea modernă. Eșafodajul era mult mai înălțat. În podea se afla o deschizătură destul de largă pentru ca din ea să irumpă pe scenă draci, spirite, vrăjitoare. Spațiul scenei trebuia să fie îndeajuns de cuprinzător pentru ca pe el să se poată petrece în mod spectaculos



Scenă din *Nevestele vesele din Windsor*, jucată de comedieni englezi, în secolul al XVII-lea.

momentele și situațiile tari ale acțiunii: ucideri, dueluri, lupte, suplicii, execuții, judecăți divine, defilări de personaje, figurații, incendii, evoluții ale clovnilor ș.a.

Se știe că în Anglia asemenea episoade plăceau. Actorii erau siguri că oricând reprezentarea lor putea să le aducă succes. Practicau un joc spectaculos cu mimică vie și bogată, ținând cu dinadinsul să producă efecte vizuale cât mai mari. Scenele crude erau redată naturalist, uneori cu detalii aproape grotești. De exemplu: fiole cu lichid roșu ținute ascuns sub îmbrăcămintea actorilor până în clipa când trebuiau desfăcute pentru a figura sângele celor uciși sau martirizați pe scenă. Evenimentele din acțiune, chiar la piesele de încordare, alternau cu momente de dans, muzică instrumentală și cântec vocal. Muzicanții luau loc pe o galerie situată deasupra scenei (*Oberbühne*); adesea apăreau și pe scena propriu-zisă. Pe cât posibil se urmărea ca reprezentațiile să fie fastuoase. Actorii se preocupau să țină trează atenția spectatorilor, chiar dacă aceștia nu înțelegeau cuvintele.

Trupele dispunea de repertorii bogate: moralități, drame biblice, farse; dar acestea din urmă numai în măsura în care puteau să se bucure de favoarea forurilor protestante și făceau încă parte din atmosfera epocii. Ponderea principală cădea pe producțiile mai noi, evolute, de tipul celor din teatrul Renașterii: drame istorice, comedii, tragedii. Mai precis: pe producții constituite în perioada de înflorire a dramei engleze.

Stilul de joc adus de acești actori contrasta puternic cu cel local. Ne referim mai cu seamă la teatrul cult. Nu predicăție, nu demonstrație savantă sau moralizare,

ci viață; nu caractere convenționale, ci personaje vii, active, inspirate din faptele realității, capabile să încarneze pe scenă aspecte și situații din existența zilnică. Un actor nu putea să joace indiferent ce rol; trebuia să apară în roluri care să corespundă cu firea, cu temperamentul, cu vocația și cu specializarea lui profesională. Foloseau deopotrivă vorbirea în versuri și cea în proză. Limbajul din comedii recurgea adesea și la forme dialectale, atât pentru efecte de expresie cât și pentru captarea publicului prin astfel de adresări mai directe și locale. Speciile predominante erau cele comice.

Rolul servitorului era încredințat unui actor reprezentativ. Acest rol era în așa fel conceput, încât personajul să poată rămâne în scenă cât mai mult cu putință, eventual tot timpul. Într-adevăr, adesea era spiritul-motor al acțiunii: putea să vină ori să iasă oricând din scenă, să facă reflecții, să comenteze, să intervină atât cu motiv cât și fără, preluând astfel în bună parte



Costumul tipic al lui Pickelhering.
După *Der lustig singende
Harlequin*, 1562.

rolul clovnului. Totodată această mare mobilitate cu varierile ei de situații, ca și puțința de rămânere permanentă pe scenă, îi dădea și libertatea de a improviza, transplantare indirectă din procedeele italiene de *commedia dell'arte*.

În ce privește personajele comice, actorii englezi au făcut eforturi aparte să se apropie de spiritul german, să localizeze pe gustul publicului de aici, să folosească în prelucrările lor figuri comune din teatrul popular. Faptul le-a reușit uneori chiar pe deasupra așteptărilor. Bufonul sau clovnul din piesele engleze va primi înfățișări și denumiri germane: Hans Suppe (în trad.: Ion-Ciorbă), Pickelhering (Hering-sărat), Jan Bouschet (Ion-Bere), Hans Wurst (Ion-Cârnat); acesta din urmă devenea cel mai curent un fel de Arlechino german.

Multă vreme, chiar după încheierea acestei perioade a comedienilor englezi, o bună parte din repertoriile lor a rămas proprietatea scenelor germane. Între anii 1620 și 1630 s-au tipărit două culegeri, ambele de importanță deosebită în istoria teatrului german: *Englische Comödien und Tragödien* și *Liebeskampf oder anderer Theil der Englischen Comödien und Tragödien*.

Capitolul înscris de acțiunea trupelor de comedieni englezi în Germania este important. Își are un loc tot atât de bine definit în istoria literaturii ca și în aceea a teatrului german. Nu putem spune că prin acțiunea acestora teatrul german ar fi ajuns să-și constituie un statut propriu, o doctrină limpede. Actorii englezi nu veniseră aici pentru a face școală, pentru a deveni instructori ai unei forme de artă, ci înainte de orice din nevoi lucrative și de expansiune profesională. Grija zilnică a repertoriului și a părții materiale le absorbea majoritatea energiei. Cu toate acestea, legăturile cu trupele și repertoriile engleze au dat impulsuri pentru ieșirea din teatrul local, cantonat în școli și constrâns de predicția bisericii, înspre unul mai larg și mai activ, al vieții și al umanității. Au mijlocit ca anume fonduri ale teatrului popular să nu se mai risipească și să se degradeze în practici și amuzamente de bălci, ci să se canalizeze înspre un teatru mai constituit. Au ajutat să se formeze o mentalitate actoricească mai pronunțată, în stare să preia cu abilitate profesională atribuții care până atunci fuseseră deținute de școlari, de amatori sau de formații întâmplătoare. Au contribuit la formarea unui public de teatru reunind în el spectatori din toate straturile sociale. Au sprijinit cultura umanistă și au început popularizarea pe continent a teatrului elisabetan, în speță a creației shakespeariene. Au stimulat creația dramatică originală; nu într-atâta încât aceasta să-și găsească o direcție proprie și să se desprindă în totul de conformismul protestant, dar în orice caz să poată simți în ea semne și tendințe înnoitoare. Dacă e adevărat că teatrul german se afla ca într-o fază încă de copilărie, atunci se poate spune că i-a dat imbolduri spre creștere și maturizare. Piesele din repertoriile englezilor nu-și propuneau să moralizeze; cel mult au făcut aceasta în mod izolat, de circumstanță. Erau – cum s-a mai amintit – cu destule defecte; trebuie să recunoaștem însă că imprimau viață, că se întemeiau pe o acțiune efectivă, că știau să susțină o intrigă. Și oricum rămâne în picioare o importantă lecție practică: i-au învățat pe germani că pentru a



Titlul unei colecții anonime de piese jucate de către comedienii străini.
Frankfurt am Main, 1670.

se face teatru adevărat trebuie ca jocul să treacă de la amatori pe seama actorilor profesioniști.

Între autorii influențați în mod sensibil de comedienii englezi trebuie să-l numim în primul rând pe Jakob Ayer (1543–1605). Câtva timp a fost negustor de fierărie la Nürnberg; după aceasta a plecat la Bamberg pentru a studia dreptul și teologia. Reîntorcându-se la Nürnberg după ce trecuse la protestantism, primește o dată cu titlul de cetățenie funcțiunile de notar imperial și de procuror al tribunalului.

Ca scriitor, Ayer s-a manifestat în special în direcția creației dramatice. La început a avut ca model pe Hans Sachs; făcea parte din aceeași asociație de maeștri cântăreți din Nürnberg. Mai târziu și-a perfecționat arta de a produce efecte scenice, studiind piese engleze traduse și reprezentate pe atunci în Germania. Din arhivele de la Nürnberg reiese că plătea cu regularitate taxa de zece fiorini care îi dădea dreptul de cetățenie în acest oraș. Aici a văzut reprezentate de actorii englezi piesele *Richard al III-lea*, *Visul unei nopți de vară*, *Romeo și Julieta* ș.a. Dintre

personaje, acela al bufonului i-a reținut atenția în mod deosebit.

Scriitorul ni se înfățișează ca un spirit activ și fecund. Influența dramaturgiei engleze, ca și aceea a comedienilor englezi, i-a ajutat mult. Piesele sale, privite în raport cu acelea ale lui Hans Sachs, sunt mai lucrate și prezintă mai multă consistență. Găsim mai mult discernământ în alegerea situațiilor și mai multă intuiție în construirea caracterelor. Totuși, ca și la Hans Sachs, ne aflăm încă într-un regim de povestiri dialogate, deci departe de realizări cu adevărată gradare și unitate dramatică. Întâmplările aduse pe scenă par mai verosimile. Autorul își variază subiectele care provin din mai multe izvoare: istoria veche, istoria națională, legende locale, autori străini și germani, printre care Plaut, Boccaccio, Frischlin.

Ni s-au păstrat de la el 69 de piese de teatru; de fapt, se crede că au fost mult mai numeroase. Autorul compunea cu facilitate; creația de teatru îi stimula imaginația. O culegere din această producție i s-a publicat încă din viață, o altă culegere – „cuprinzând treizeci și trei frumoase comedii și tragedii, precum și treizeci și șase de plăcute și amuzante jocuri de carnaval” – i-a apărut câțiva ani după moarte (Nürnberg, 1618), sub titlul *Opus Theatricum*. Tot Ayer a compus și o seamă de piese cântate (*singents spile*), în care se întrevește începutul operei

germane. Aceste compoziții se înscriau în tradiția muzicală a Nürnbergului și constituiau perfecționări ale părții cântate din spectacolele germane de teatru. Poetul scria textele pe melodii cunoscute, se inspira adesea din balade comice și încerca să stabilească legături cu tradiția locală perpetuată de muzicanți populari. Multe erau rostite în pauze, ca intermedii.

Scriitorul este adept credincios al ideilor luterane. Le împletește de aproape în criteriile lui de burghez important. În piesele sale de tipul jocurilor de carnaval în care ca notă generală mergea pe urmele lui Hans Sachs își îndreaptă atacurile mai cu seamă împotriva clerului catolic și mercenarilor. Sunt două ținte de luptă obișnuite în gândirea bunului protestant. Titlurile poartă denumiri sugestive și glumețe, rezumând oarecum acțiunea: *Der Mönch in Käsekorb* (Călugărul în coșul cu brânză), *Kein Landsknecht in den Himmel, noch in die Hölle kommt* (Nici un mercenar nu intră în paradis sau în infern) ș.a.

Pe cât disprețuiește bogăția sterilă, îngâmfată și agresivă, pe atâta prețuiește simplitatea, modestia, atitudinea de viață în care judecata și afecțiunea se întâlnesc.

Îl pune pe bogătaşul înfumurat să-și facă singur portretul: „...Dacă mi-ar sta în putere să creez un om după voia și gustul meu, nu aş afla nicăieri un mai bun model ca în propria-mi ființă. Sunt nobil, tânăr, sănătos și bogat. Am servitori și sclavi; domeniile mele cuprind suprafețe întinse; am locuri de vânatoare, am castele, am dreptul meu de a face comerț și, deopotrivă, am tribunalul meu; am grădini superbe; nici o grijă nu mă apasă, și abia dacă pot cheltui în trezi zile ceea ce câștig într-una singură...” (*Omul bogat și săracul Lazăr*).

La antipod avem situația din *Knabenspiegel* (Oglinda băiatului). Între studentul Felix și Regina, slujnică în casa unor burgheze capricioase, s-a încheiat o dragoste cinstită și curată. Idealul lui Felix e să se însoare cu o fată cuminte care să aibă totodată și o mică zestre, căpătând astfel puțința de a deschide o școală și de a-și câștiga existența ca institutor. Regina are o casă, și din economiile ei a strâns suma de șaiszeci de florini. Căsătoria lor va fi în același timp o căsătorie de dragoste și una de rațiune, în simțământul protestant al epocii, aceasta constituia o soluție dreaptă și fericită.

Personajul nebulului, în chipul cum îl întâlnim la Ayrrer, are puncte comune cu cel din teatrul elisabetan. Denotă apucături de mîncău, tendință spre lenevie, dorință de viață ușoară și opulentă, plăcere de a petrece pe seama oamenilor, abilitate colorată cu nuanțe de umor; nu s-ar putea spune însă că sub masca acestor fapte de suprafață am descoperi vreodată și semne de umanitate și înțelepciune. Din teatrul englez, Ayrrer a sesizat burlescul și latura morală; însă de studiul caracterelor, de adevărul de viață ce poate exista în varietatea de tipuri omenești, a rămas în bună parte străin. Pentru Ayrrer, lumea se împarte cu asprime în oameni buni și răi; în teatrul lui nu-l vedem preocupat să cuprindă cu satisfacție ori cu îngândurare bucuriile și suferințele vieții; a urmărit cu precădere să scoată în lumină efecte utile, să dea soluții, să edifice.

O altă figură, reprezentând în aceeași măsură mișcarea produsă de prezența comedienilor englezi, este aceea a ducelui Heinrich Julius de Braunschweig (1546–1613). S-a urcat pe tron la o vârstă relativ înaintată. Începând din 1607 a fost confidentul împăratului Rudolf al II-lea, ceea ce i-a prilejuit să-și petreacă majoritatea timpului în atmosfera de speculații astrologice și alchimiste a curții habsburgice de la Praga. Fire despotică, ținea totuși să treacă drept un sprijinitor luminat și generos al artei dramatice. Elisabeth, cea de-a doua soție, la origine o principesă daneză, i s-a asociat. A întemeiat la Wolfenbüttel primul teatru de curte permanent, slujindu-se pentru aceasta de trupe actricești engleze. Se spune că întreținerea acestora i-ar fi ruinat supușii. Afirmatia, poate, este exagerată. De altminteri, asupra personajului s-au emis opinii divergente. Există păreri că voința lui de scriitor exprima mai mult o vanitate personală și că prin ea ar fi modificat spiritul poeziei germane; alte păreri, dimpotrivă, susțin că în teatrul său ar fi dovedit intuiții mai pătrunzătoare decât ale contemporanilor.

S-au păstrat douăsprezece piese de teatru, tipărite întâia oară în anii 1593–94, dintre care nici una nu marchează un relief aparte. Intrau în repertoriul teatrului întreținut de el la curte. Se crede că primul îmbold de a scrie i-ar fi venit de la Thomas Sackville, actorul englez care împreună cu trupa lui s-a aflat mai multă vreme la Braunschweig.

Împrumută de la englezi exprimarea în proză. Sub acest raport se consideră că este primul dramaturg german care a reflectat mai de aproape asupra adaptării acesteia la necesitățile scenei. Preia motive biblice străduindu-se ca în țesătura lor religioasă să implice fapte și înțelegeri din viața obișnuită. După rangul sau apartenența lor socială, personajele sunt puse să vorbească în limbaj cult sau în limbaj popular, graiul dialectal fiind principalul mijloc de producere a comicului. Personajele vesele sunt nelipsite chiar în piese cu caracter serios și tragic. Se succed frecvent, îndeplinind câteodată roluri de seamă, apariții grotești: diavoli, nebuni, clovni, bufoni. În alegerea subiectelor autorul nu urmează o ordine anumită, trecând cu ușurință de la un gen la altul, de la un conținut vesel la unul trist.

Ne atrage atenția drama *Susanna* în care autorul reia într-un spirit nou tema din piesa cu același nume a lui Frischlin. Episodul este scos din înțelesul lui biblic, în locul lui punându-se problema justiției, implicit a celor însărcinați s-o distribuie. Judecătorul adus în cauză e rău și coruptibil, nu-și înțelege misiunea, scenele de țărani intercalate având de scop să sublinieze în ce pericole se poate aluneca atunci când dreptatea funcționează defectuos sau cu oscilații. E destul de probabil că ducele de Braunschweig a folosit subiectul dramei și ca un avertisment față de supușii săi, în calitatea lui de judecător suprem al țării.

În încercările lui tragice stăruie la suprafață, considerând că ideea tragică se poate opri la evenimente sângeroase, inspiratoare de groază. Având ca model *Titus Andronicus* de Shakespeare, a compus *Der ungeratene Sohn* (Fiul netrebnic), piesa cea mai plină de cruzimi din tot repertoriul tragic german. Eroul este Nero, înfățișat ca un ambițios feroce, gata de orice perfidie și crimă. Pentru a-și ajunge

scopul, obținerea tronului prin înlăturarea moștenitorului legitim, nu cruță pe nimeni: părinți, frați, soție. Scenele sângeroase se petrec în fața spectatorilor cu lux de amănunte. Spiritele celor morți apar ca spectre justiționare. Muștră de conștiință, Nero încearcă de trei ori să se sinucidă. În ultima, Dumnezeu însuși încearcă să-l judece. Nero cheamă în ajutorul său pe diavol, care domină finalul piesei. Presupunem că în ochii contemporanilor aceste scene – mai ales succedarea tentativelor de sinucidere – erau de un efect deosebit. Personajul comic lipsește; poate că a fost scos la îndemnul lui Thomas Sackville despre care se știe că a interpretat rolul principal.

În ultima sa producție, *Vincentius Ladislaus*, Heinrich Julius s-a inspirat din Plaut. Eroul său, o variantă germană a lui Pirgopolinice, deschide drumul spre comedia de caracter.

Cele mai bune momente ale lui Heinrich Julius sunt acelea în care în dialoguri vii, naturale, împletește fapte din realitate, imagini din farsele populare, satiră protestantă, amestecuri de vorbire cultă și vulgară. Un exemplu din *Susanna*. Fragmentul ce urmează este dintr-un dialog purtat între tatăl eroinei și nebunul Jan Bouschet. Primul vorbește într-o germană literară; celălalt îi răspunde cu efecte ilariante în dialect sud-germanic, neghiobia lui permițând ca satira să fie strecurată cu abilitate:

„Spuneți că trebuie să mă rog lui Dumnezeu din cer și să mă tem de el. Dar iată că în dosul casei mele se află un Dumnezeu de lemn; are barbă cenușie și e frumos, mai frumos decât mine. Trebuie să mă rog lui?” – „Un Dumnezeu de lemn? Un idol în casa mea? Nu știu nimic; n-am văzut-o... Cine oare a putut s-o aducă?” – „Linistește-te, stăpâne! Eu, eu am adus-o.” – „Cum? Și din ordinul cui?” – „Mi-am poruncit eu însumi.” – „Și cine ți-a dat această statuie?” – „Stăpâne, nu îndrăznesc să spun...” – „Răspunde, îți poruncesc!” – „Bine, fie! Am cumpărat-o...” – „De unde?” – „Am uitat.” – „minți! de unde și de la cine ai cumpărat-o?” – „Am dat pe ea zece florini” (arătându-și toate zece degetele). – „Zece florini... Și cui i-ai dat acești bani?” – „Bisericii aceleia mari de colo.” – „Nemernicule, ai furat-o!” – „Nu, stăpâne! Am luat-o frumuseț și am adus-o acasă.” – „Și acum ce vrei să faci cu ea?” – „Să mă rog ei.” – „Dar nu știi că stăpânul nostru din cer nu îngăduie cultul idolilor?” – „Atunci ce să fac?” – „Du statuia îndărăt de unde ai luat-o.” – „Și atunci nu înseamnă că am să-i duc pe alții în păcat? Mai bine s-o ard!...”

7. Teatrul iezuiților. Jakob Bidermann

Paralel cu teatrul protestant a continuat să existe și unul catolic care a căpătat o deosebită amploare o dată cu ofensiva Contrareforme în Austria și în sud-vestul Germaniei. Patronat de iezuiți, era prin excelență o manifestare de propagandă care, preluând cadrul latin al dramei umaniste, se adresa publicului academic și de curte, atrăgând totodată prin amploarea reprezentațiilor un număr mare de spectatori din toate straturile sociale. Temele, luate fie din *Vechiul Testament*, fie din legendele sfinților și martirilor, erau actualizate printr-o tratare pronunțat alegorică; cu toate

acestea, preluarea doctrinei clasice marcase o delimitare categorică față de dramaturgia medievală. Înveșmântându-și subiectele într-o retorică solemnă, impregnată de spirit scolastic, dramaturgii iezuiți își aleg ca mentor universal pe Seneca. Acesta căpăta acum la sfârșitul secolului al XVI-lea, un rol de spirit tutelar de felul aceluia pe care în deceniile precedente îl avusese Terențiu pentru teatrul de școală. Fondul stoic din tragediile poetului latin constituia o valoare morală pe care drama iezuită înțelegea s-o interpreteze și s-o convertească în spiritul acțiunii sale.

Câteva din manifestările de teatru patronate de iezuiți au rămas celebre. Una este reprezentarea piesei *Samson* la München, în anul 1568, având ca pretext serbările date pentru nunta principelui Wilhelm al V-lea. În 1574 un mister biblic conceput de Georg Agricolus Constantinus a reunit în distribuție 185 de personaje. La realizarea lui au contribuit elevi din colegiile iezuite, membri ai Congregației Mariane, actori de profesie și patru sute de călăreți din garda personală a principelui.

Dintre reprezentanții dramei iezuite, teoreticieni și autori, avem de amintit în primul rând pe Jakob Pontanus (1542–1626). Era originar din Boemia. A intrat în ordinul iezuiților la vârsta de 22 de ani, desfășurându-și activitatea de apologet catolic și umanist în mai multe colegii iezuite din Bavaria: la Ingolstadt, Dillingen și în cele din urmă la Augsburg.

Teoriile lui Pontanus reflectă situații de la începuturile dramaturgiei iezuite apropiindu-o de mentalitatea de teatru italiană. Reprezintă o întoarcere la umanism, cu aspirația ca limba latină să recâștige domenii ale poeziei pe care prin avântul limbii naționale le pierduse. Oarecum se refăcea o situație ca aceea din secolul al XVI-lea când poezia pretentioasă rămânea în sferă latină, în vreme ce poezia cu afinități populare se îndrepta spre limba națională.

Introducerea la *Possevino* (1593) constituie de fapt un scurt tratat de poetică în care se găsesc formulate principii și linii directoare ale dramaturgiei iezuite din secolul al XVII-lea. În contextul luptei de idei din epocă merită atenție faptul că recunoștea autoritatea lui Scaliger¹, pe care o compară cu aceea clasicii.

În dramele cu teme de martiraj creștin Pontanus include elemente de morală stoică de felul celor practicate de Seneca în tragediile sale. Drama *Eleazarus Machabeus* face dovada. Trei renegați, doritori ca prin gestul lor de trădare să câștige favoarea regelui Antiochus, îl aduc pe Eleazar în fața judecății. Acesta, stăpân pe conștiința lui morală, rezistă tentațiilor ce i se întind și înfruntă amenințările. Primește moartea prin ardere fără să abdice de la credința lui mândră și eroică. De acest fapt din urmă spectatorii sunt înștiințați printr-un emisar. Într-o altă dramă, *Immolatio Issac*, acțiunea omenească este interpretată drept o luptă între *natura*,

1 Joseph-Juste Scaliger (1540–1609): celebru filolog de origină italiană, trecut încă din anii de tinerețe la protestantism. S-a exilat din Franța în urma evenimentelor din noaptea Sfântului Bartolomeu. După un timp petrecut la Geneva a profesat la Universitatea din Leyda de unde a exercitat o puternică influență asupra mai multor erudiți din diferite țări: Grotius, Meursius, Heinsius, Dousa, Saumaise ș.a. Iezuiții au îndreptat asupra vieții lui exemplare atacuri nedrepte care l-au amărât profund și i-au scurtat existența.



Schiță de decor de Lodovico Burnacini pentru teatrul Universității din Salzburg.
Biblioteca din Salzburg.

care țin de ființa noastră animalică, și *ratio*, cu înțelesul unui har coborând în noi din sfere superioare, a unor posibilități intime capabile să ne ilumineze cugetele. Pentru moment s-ar putea ca porunca dumnezeiască să ne pară fără înțeles, fără utilitate, fără justiție; ea este însă întotdeauna dreaptă aducând oamenilor răsplata cuvenită și împlinind promisiunile ce le-au fost făcute.

Pontanus are în vedere publicul. Se gândește la mijlocul prin care acesta să fie captat în așa fel, încât edificarea religioasă și agrementul reprezentației să se poată conjuga de aproape. Folosește alegoria ca intermediar între demonstrație și evenimente posibile în viața omenească obișnuită. În general, între teatrul de școală și teatrul popular există o separație bine pronunțată; Pontanus a făcut pași importanți înspre contopirea acestor două genuri. În evoluția teatrului german, momentul contează.

Primul autor iezuit marcant este suabul Jakob Gretser (1562–1625). A intrat în ordinul iezuit la Innsbruck; apoi a funcționat ca profesor de *humaniora* la colegiul iezuit din Freiburg în Elveția și în cele din urmă la Facultatea teologică din Ingolstadt. Din cele douăzeci și trei de piese pe care le-a scris ni s-au păstrat numai douăsprezece.

Încă de la prima lui piesă – comedia *Timon*, cu subiect împrumutat din dialogurile lui Lucian – îl simțim legat de tradiția umanistă. Dirijează totul în direcție morală. Timon și-a risipit fericirea în mod ușuratic; era deci inevitabil să se prăbușească moralmente. Bunurile pământești, de oricâtă strălucire ar fi însoțite,

sunt trecătoare. Valoarea adevărată, mulțumirea deplină, fericirea statornică și neînșelătoare stau în simplitate și modestie, în stăpânirea de sine.

Mai târziu Gretser s-a apropiat de teatrul popular elvețian, urmărind prin aceasta un dublu obiectiv, religios și politic.

Principala sa operă dramatică este *Udo*, reprezentată întâia oară la München în anul 1598, cu prilejul unor serbări religioase în onoarea Fecioarei Maria. Pătrunzând adânc în procesul intim al conversiunii, piesa a impresionat mult și a făcut școală. Un principe de vază al bisericii, Udo de Magdeburg, e orbit de ambiții, de vanitatea puterii, de străluciri materiale. Forțele negației, care apar pe scenă figurate alegoric, vor izbuti să prăbușească sufletul eroului într-un neant moral. În măsura în care nu a mai vrut să ia aminte la condițiile ispășirii, ale conversiunii, ale privirii în sine, ele l-au subjugat fără putință de a mai ieși de sub stăpânirea lor. Nu există rătăcire mai mare ca cea de a rămâne străin de propriile greșeli și de a stăruii în acestea. Când eroul și-a dat seama în ce măsură prin faptele lui și-a atras pedeapsa meritată, strigătele lui de disperare răsună sfâșietor: *O aeternitas!*

Jakob Bidermann (1578–1639) este figura cea mai reprezentativă a teatrului iezuit. Scriitorul și-a primit educația de bază în gimnaziul iezuit din Augsburg ca discipol al lui Pontanus. Vocația dramatică i s-a definit timpuriu, paralel cu studiile de filozofie sub îndrumarea lui Gretser. În 1602, pe când funcționa ca profesor la colegiul iezuit din Augsburg, Congregația Mariană a reprezentat întâia oară *Cenodoxus*, capodopera creației lui dramatice. În 1604 îl găsim conducând teatrul școlar la München; aici a început perioada lui de maturitate ca regizor și dramaturg. Prin el teatrul din capitala Bavariei a înscris o cotitură încununată de succes spre baroc. În seria pieselor pe care le-a scris, cele mai cunoscute sunt tragediile *Cenodoxus* (1602), *Belisar* (1607), *Johannes Calybitya* (1621) și comediile *Macarius* (1613) și *Philemon Martyr* (1618).

Cea mai caracteristică dintre toate este *Conodoxus*. Reprezentările ei din 1609 au constituit un moment de chintesență în barocul german. Piesa era notorie; în 1636 s-a jucat și la Paris, iar în 1637 la Viena.

Episodului luat din viața sfântului Bruno, autorul îi va da amploare și semnificații, adâncime și adevăr moral, ridicându-l astfel la înălțimea unei tragedii a pasiunii de mărire.

E o parte se află învățatul Cenodoxus, doctor de la Paris, care înțelege să trăiască numai pentru gloria pământească, fără teama că într-o zi ar putea să fie chemat a da socoteală unui judecător suprem. Ține totuși ca în ochii lumii să treacă drept evlavios și ales al lui Dumnezeu; își construiește sfîntenia cu grijă, și-o păzește cu ipocrizie, își mângâie cu mulțumire fățarnicia. Zguduit de prăbușirea finală a maestrului, Bruno, discipolul său, va renunța la satisfacțiile trecătoare devenind purtător al harului divin.

Contrastul dintre cele două personalități este prezentat cu putere și relief, în cadrul unei construcții dramatice cu arhitectură sigură și proporționată. Evenimentele se succed într-un ritm dramatic susținut, conducând cu necesitate înspre un final

ferm, capabil să imprime în spiritul spectatorilor ideile de imanență divină, justiție morală și glorie cerească. Cenodoxus cu trufia lui nu face decât să-și pregătească pieirea; Bruno, prin modestie și credință, își va asigura sufletește fericirea.

Piesa e tratată în spirit baroc. Primul plan e ocupat cu scene comice inspirate din Terențiu. Intențiile dramei sunt înfățișate și explicate printr-o bogată galerie de alegorii și personificări. Apar pe scenă: Cenodoxophylax (îngerul păzitor al lui Cenodoxus), Spiritus (sufletul învățatului), Conscientia (conștiința), Panurgus, (diavolul principal), Hypocrisis (ipocrizia), Philautia (amorul propriu), Morbus (boala), Mors (moartea). Judecata este făcută de un consiliu în care se petrec unele fapte stranii, capabile să producă efecte puternice, tulburătoare. În cel mai solemn moment al ceremoniei de înmormântare, decedatul strigă din sicriu că este chemat în fața scaunului de judecată al lui Dumnezeu. Cenodoxus, blestemându-se pe sine, proclamă din pământ că este pierdut. Diavolii îl înconjoară pe damnat cu cruzime și își bat joc de el; drept salut de bună vecinătate îi aduc o băutură făcută din smoală și plumb topit, pentru ca în cele din urmă să-l târască în fundul iadului. În scena finală ascultăm jurământul lui Bruno și al tinerilor orășeni care l-au urmat în pustietate pentru reculegere și pocăință.

Bidermann cunoaște legile tensiunii dramatice. Până în ultima clipă nu știm care va fi deznodământul. Îi ține pe spectatori într-o așteptare febrilă, capabilă să le ascuță interesul, să-i apropie de înțelesul conflictului. Neîncetat, în tot timpul dezbaterii, îngerul păzitor al lui Cenodoxus va încerca să-i evite condamnarea. Folosind toate registrele scenei simultane, episoadele se petrec pe pământ, în infern și în cer, alternând situații ale realității cu scene de îngândurare.

În toate acestea există și un mesaj filozofic. Condamnarea lui Cenodoxus nu este pronunțată din afară; au determinat-o înseși faptele sale. Hotărârea stă în puterea omului. Soarta nu este ceva ce se primește, ci se creează prin propria noastră acțiune. Avem în fața noastră, arătându-ni-se deopotrivă, iadul și cerul; actul de alegere depinde de înțelepciunea și puterea noastră de pătrundere. Cenodoxus este înșelătorul înșelat; aparența lui de sfințenie i-a pierdut mântuirea adevărată.

Cele mai importante precizări de doctrină cu privire la drama iezuită se găsesc în scrierile lui Jakob Masen (1606–1681), profesor și predicator la Köln, autor printre altele al unei tragicomedii construite pe efecte impresionante, *Josaphat* (1647), și al comediei *Rusticus imperans* (Țăranul domnitor, 1654), socotită cea mai importantă din repertoriul comic iezuit. Se ridică mult deasupra lui Potanus, atât ca pătrundere și nuanțare a conflictelor intime cât și ca putere de înțelegere a fenomenului dramatic. Plecând de la definiția dată de Aristotel, se oprește îndelung asupra noțiunii de *catarsis*, căreia însă încearcă să-i dea o direcție mai practică. Atât în tragedie cât și în comedie, peripeția constă în limpezirea unei erori, efectele majore ale artei dramatice rezultând din situații de eroare reciprocă. Denotă deopotrivă și apropieri de elasicismul francez pe care îl interpretează în sens catolic. Subliniază cele două sentimente pe care acțiunea tragică trebuie să le provoace în



Ilustrații din *Dissertatio de actione scenica* de Franz Lang. München, 1727.

cugetele spectatorilor: mila și teroarea, trăirea acestor sentimente putând aduce în suflete sesizări puternice, echilibru și armonie. Ne atrag atenția în special precizările despre folosirea alegoriei în condițiile iluziei scenice, convertibilă în realitate. Alegoria nu trebuie să excludă probabilitatea acesteia. Ca tehnică de scenă, realizarea ei presupune discernământ, artă și meșteșug. Spectatorul știe că alegoria ține de convențiile jocului; însă pus în fața ei, trebuie adus în situația sufletească de a o primi, de a o desluși în ea un adevăr spiritual, în ultimă instanță de a admite că faptele transpuse pe plan ideal ar putea să coboare și pe pământ, sub forme palpabile.

Jakob Masen lărgeste domeniul și condițiile dramei. Prețuiește ideea surprizei; de aceea nu prescrie în mod riguros numărul actelor și al scenelor, ci lasă ca acestea să fie dictate de mișcarea evenimentelor aduse în joc. Cere totuși să se evite ceea ce ar putea să stingherească unitatea ansamblului, recomandând ca atât în construirea acțiunii cât și în caracterizarea personajelor să nu se treacă de cadrul faptelor posibile. Oricând punctele de sprijin trebuie să fie acelea ale bunelor moravuri omenești. Se poate spune că întreaga teorie dramatică a lui Jakob Masen se rezumă în această idee, pe care atât în mod direct cât și contextual o exprimă cu destulă precizie: drama are sarcina de a reda realitatea într-o iluminare artistică.

Completări demne de reținut aduce *Disertatio de actione scenica* (1717) de Franz Lang, prin directive privind mișcarea trupului, ținuta pe scenă, dozarea glasului, mimica, tehnica de joc. Arată că toate stau în legătură, trebuind să se sprijine și să

se completeze reciproc pentru ca actorul să poată capta interesul și emoția publicului. Tratatul se referă pe larg la funcția conducătorului de spectacole și la condițiile pe care acesta trebuie să le îndeplinească. I se cer calități multiple: dibăcie, un simț înăscut care prin dezvoltare să se transforme în meșteșug scenic, dispoziție poetică, imaginație, putere de zugrăvire a caracterelor și moravurilor; la acestea se adaugă înalte calități morale, stăpânirea limbii latine, aptitudini tehnice, abilitate practică, viziune picturală și pregătire muzicală. Cu alte cuvinte, în personalitatea conducătorului de spectacole trebuie să se întâlnească și să colaboreze o întreagă universalitate barocă. Are sentimentul că această meserie implică o chemare aparte. Artistul din el trebuie să-și asocieze deopotrivă trăsături de pedagog și predicator; în esența ei – precizează autorul – drama reprezintă o funcție educativă. Și încă o precizare caracteristică: Lang nu este un admirator al excesului de montare, cu mașini și spectaculozități de suprafață; avertizând, rămâne în rezervă și chiar pune în gardă împotriva pericolelor pe care asemenea procedee le-ar putea antrena. Implicite pledează pentru un teatru mai simplu, dar cu mai multă pondere pe interiorizare și analiză psihologică.

Ne dăm seama din cele arătate până aici că în lupta ei împotriva Reformei drama iezuită nu s-a cantonat într-o întoarcere brutală și dogmatică la scolasticism, ci și-a însușit procedee umaniste; a ținut seama de unele experiențe reușite în teatrul academic sau religios și în teatrul popular. Cu toate că a dispus de magiștri și echipe hotărâte să-i apere cu consecvență programul, drama iezuită își va încheia existența o dată cu încetarea perioadelor de ofensivă ale Contrareformei. Procesul era firesc și necesar. Renașterea solicitase atât de complex ideea și manifestarea de teatru, demonstrând puterea acestora de a dezbate problema umană în integralitatea ei, încât devenea anacronic ca scena să fie monopolizată în slujba unei instituții anumite.

8. Perioada barocă

Războiul de Treizeci de ani cu frământările lui politice, sociale și spirituale a avut repercusiuni întinse asupra culturii germane. Multe din acestea s-au prelungit stăruitor, cuprinzând tot secolul al XVII-lea. Criza se manifesta în forme diferite, îmbrățișând domenii largi: învățământul popular, atmosfera din universități, viața intelectuală a orașelor, disputele sterile ale forurilor teologice, creația artistică și literară, stările de spirit ș.a. În multe cugete cobora un sentiment de panică și deprimare. În altele își făcea drum ideea că pentru ieșirea din criză orientarea spre străinătate ar putea să aibă efecte salutare. De aici, în țările catolice un interes sporit pentru Spania și Italia, iar în cele protestante apropiere sensibile de cultura franceză.

În starea de dezechilibru care stăpânea atunci în Germania ar fi fost cu puțință ca modelul francez, cu disciplina sa clasică și vigoarea lui doctrinară, să dea repere pozitive, să constituie un îndemn la construcție și redresare. Faptul însă a luat altă direcție. Influența franceză s-a menținut mai mult la

situații de suprafață: imitații, mode, forme de vanitate în viața de lume alterări ale limbii naționale, îndepărtări și mai marcate de patrimoniul literar, separații vizibile între tradiția burgheză și stilul aristocratic.

Drept reacție împotriva acestor stări de lucruri avem de înregistrat inițiativele câtorva asociații literare, constituite în genere după modelul academiilor italiene. Aceste asociații au meritul că într-o epocă de apatie s-au străduit să aducă semne de încredere și reînsuflețire. *Die fruchtbringende Gesellschaft* (Societatea roditoare), cea mai veche din toate (1617), cu sediul mai întâi la Weimar, apoi la Halle, își propunea ca scop: „să păstreze și să întrebuițeze limba maternă în conversație, literatură și poezie, să-i apere autenticitatea, ocrotind-o de amestecuri străine și menținând-o în frumusețea și puritatea ei de la început“. După modelul acestei academii au apărut și altele în diferite orașe ale Germaniei, printre care *Der pegnesische Blumenorden* (ordinul floral din Pegnitz) la Nürnberg. Constituindu-se sub patronaj princiar, fără restricții confesionale și numărând printre membrii lor alături de poeți și alte personalități notabile, aceste societăți s-au străduit să pună capăt invaziei de cuvinte străine și degradărilor dialectale, rămânând totodată deschise față de curentele poeziei europene. Lăsând la o parte o anume prețiozitate, au readus la lumină cuvinte uitate din fondul autentic al vorbirii. Le-au lipsit însă o disciplină mai strictă în ce privește principiile și regulile lor directoare, ca și un contact mai strâns, mai continuu, cu vorbirea populară.

Printre deschizătorii de drumuri se numără Jakob Böhme (1575–1624). Fiu de țăran din localitatea sileziană Altseindenberg, își dobândise mai târziu recunoașterea de meșter cizmar după toate regulile breslei. Spiritul său înclinat spre visare și extaz mistic și-a găsit primul punct de sprijin în lectura pasională a *Bibliei*. Majoritatea lucrărilor lui au fost scrise sub imperiul unor stări de exaltare mistică. Într-o primă meditație, *Aurora oder die Morgenröte im Aufgang, Wurzel der Philosophie, der Astrologie und der Theologie* (Aurora născândă, rădăcină a filozofiei, astrologiei și teologiei, 1612), anunța că lumina se aprinde pentru toți care vor s-o vadă. Viziunile lui îmbrățișau domenii largi: Dumnezeu, umanitatea, natura. Opera sa principală, *Mysterium magnum* (1618–1623), reprezintă un comentariu mistic asupra *Genezei*. Dumnezeu, separându-se de Natură, nu încetează totuși de a rămâne principiul și realitatea ultimă a acesteia. Împlinind voința divină participăm la esența universală a lumii. Dacă divinitatea a admis existența răului, este pentru că altminteri omul nu ar fi ajuns să cunoască și să prețuiască lumina. Böhme reunea în spiritul său influențări și trăsături diferite, din *Apocalips*, din scrierile iluminaiilor, teozofilor și alchimiștilor în frunte cu Paracelsus. Se socotea investit cu o misiune divină: aceea de a împărtăși oamenilor știința universală și absolută cuprinzând în ea tot ce există, esența lucrurilor și raporturile dintre acestea.

Autoritățile ecleziastice luterane din Silezia l-au decretat drept „eretic periculos“, de unde persecuții, înțemnițări și interzicerea scrierilor. Pentru a se apăra s-a refugiat la Dresda. Nici în momentul morții nu a fost cruțat. Pastorul din Görlitz, unde se afla

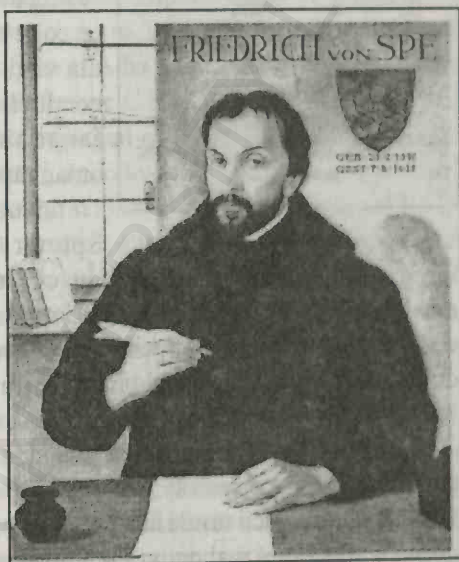
în clipa aceea, i-a refuzat asistența religioasă. Posteritatea însă îl privește cu alți ochi. Schelling și Hegel au văzut în el un precursor în ce privește ideea că lumea este un joc de mari forțe antitetice în căutare de echilibru și conciliațiune.

În tabăra catolică, poezia a început să cunoască forme baroce mai ales prin Friedrich Spee von Langenfeld și Angelus Silesius. În raport cu protestanții, care în genere ținea să fie naturali, comunicativi, așa încât credincioșii să deprindă canticele lor cu ușurință, poeții catolici implicau un plus de rafinament, lăsându-se în voia imaginației și a preferințelor subiective.

Friedrich Spee (1591–1635), în prefața culegerii lui de cântece *Trutz-Nachtigall* (Privighetoarea luptătoare), se consideră îndreptățit să lupte fie și cu cei mai buni poeți latini din timpul său. În consecință, tendința de a pune la un loc elemente păgâne și elemente creștine contopindu-le în metafore savante: Isus Cristos prezentat sub chipul păstorului Dafnis; armele lui Cupidon în mâna copilului Isus; Diana, zeița vânătorii, apărând înconjurată de nimfe într-o cantică religioasă destinată să celebreze venirea verii; ș.a.

Angelus Silesius, de fapt Johann Scheffler (1624–1669), s-a format mai întâi la Breslau unde amintirea lui Jakob Böhme era încă puternică. S-a desfășurat de biserica protestantă neadmițând alunecarea acesteia în dogmatism. A făcut parte din ordinul Fraților minori și și-a încheiat viața ca simplu canonic, lăsând o seamă de scrieri în care teologia lui mistică era înveșmântată în lirism poetic. Ne referim mai cu seamă la *Cherubinischer Wandersmann* (Pelerinul angelic), o culegere de sentințe în versuri alexandrine grupate în șase cărți. Poetul duce reveria lui panteistă până departe. Omul, prin tot ce îl constituie și îl reprezintă, trăiește în Dumnezeu; la rândul său, Dumnezeu există prin legătura de iubire care îl unește de creatura lui. Atingem fericirea absolută când ne putem elibera de tot, încetând astfel de a mai dori și întreprinde ceva.

Paul Gerhardt (1607–1676) dă un nou impuls canticei religioase inaugurată Luther. În timpul Reformei coralul avusese misiunea să pună sufletele în stare puternică de vibrație. Trebuie să stimuleze, să exalte, să arunce provocări adversarului, să celebreze victoriile obținute, să trezească nădejdi sporite. Devenise astfel mai mult decât o manifestare de ritual; își asocia rând pe rând preocupările morale ale epocii și ale simțirii comune. Mai târziu, în perioada de încercări prin care avea să treacă lumea germană, coralul va căpăta un caracter nou, de încurajare



Friedrich Spee.
Biblioteca Națională Geneva



Paul Gerhardt

adresată cugetului național, de consolare, de elogiul al suferinței, de îndemn la rezistență morală, de privire optimistă în viitor, de eliberare de sub spaima îndoielii. Paul Gerhardt ca poet religios protestant exprimă cu deosebire această stare de spirit. Canticele sale (*Geistliche Andachten*) au pătruns adânc în biserica evanghelică. Celebrau mai cu seamă patimile Mântuitorului. Conținutul lor reda un colorit moral corespunzător durerilor și sfâșierilor din viața țării; Cristos era văzut nu atât purtând și conducând lupte cu demonii incredulității ori ai fanatismului, ci sângărând pentru salvarea umanității.

Notăm mai departe intervențiile lui Jakob Spener (1635–1705), predicator vestit și întemeietorul sectei pietiste. În cea mai caracteristică dintre operele sale, *Das geistliche Priestertum* (Sacerdoțiul spiritual), preconizează eliberarea științei de formalismul scolastic. Spener pune sentimentul religios mai presus de învățătura dogmatică, invocă drepturile imprescriptibile ale sufletului și arăta răspicat în ce fel viața acestora se leagă de existența și funcționarea unei limbi naționale.

Acțiunea cea mai susținută, având în totul caracterul unui program de renaștere poetică și de regenerare a spiritului german, s-a produs în Silezia, teritoriu habsburgic. Față de alte provincii se afla într-o situație privilegiată. Urmările Războiului de Treizeci de ani o atinseseră mai puțin. Locuitorii ei dispuneau și de mai multă liniște, și de o stare materială mai bună. Numeroșii seniori din Viena care își aveau aici domeniile îi asigurau frecvente comunicări cu capitala. În trecut Silezia nu contribuise în mod deosebit la mișcarea literară germană; acum însă nicăieri ca aici nu exista în lumea germană o ambianță mai propice pentru dezvoltări literare și artistice, pentru definirea unui program de cultură mai de durată, pentru luarea de atitudine care în marasmul epocii să răsună ca o chemare la ordine și să ridice un steag. Vom asista astfel la o perioadă de afirmare spirituală, înscrisă în istoria literaturii și culturii germane sub denumirea de cele două școli iezuite: una având drept conducător pe Opitz și ca discipoli ai acestuia pe Fleming, Harsdörffer, von Zesen și von Logau, cealaltă ilustrată prin Gryphius și discipolii acestuia, Hofmannswaldau și Lohenstein. În cuprinsul acestor două școli, barocul german va înregistra principala sa afirmare.

În ambianța literară creată de aceste școli, tendințe și orientări, mișcarea dramatică avea să ocupe un loc caracteristic. Teatrul german în epoca barocă s-a desfășurat pe o scară largă și variată: în sfere protestante ca și în sfere catolice, de la genurile ușoare până la piese cu acțiune tragică, în comediile și jocurile burlești ale trupelor ambulante și în reprezentațiile de pastorale la curte, în repertorii care continuau să fie jucate în latinește ca și în cele care luptau pentru triumful limbii naționale.



Martin Opitz (1597-1639)

9. Martin Opitz

Șeful școlii sileziene în prima ei fază a fost Martin Opitz (1597–1639). Întrunea în el calități de poet, umanist și filozof. Avea un sentiment intens al lumii germane pe care o cunoștea de aproape prin multe peregrinări și largi experiențe de viață. A trecut și prin Transilvania unde a petrecut un an ca profesor la Alba Iulia. Făcuse studii la Breslau, Frankfurt pe Oder și Heidelberg. La Viena a fost încoronat ca poet. Și-a încheiat viața la Danzig unde se afla în calitate de secretar și istoriograf al regelui polon Ladislau al IV-lea. Era un spirit european, întâi prin formația lui clasică, apoi prin modul lui de gândire deprins în cursul șederilor la Paris și în Țările-de-Jos. Amintim că aici a stabilit o strânsă prietenie de idei cu Hugo Grotius, celebrul jurist și filozof olandez.

Posteritatea germană i-a adus omagii mari considerându-l „părinte și restaurator al poeziei naționale“. Istoria literară își găsește asemănări în această privință cu Petrarca, Ronsard și Malherbe. Într-o primă lucrare, *Aristarchus* (1617), demonstrează că limba germană deține suficiente posibilități pentru a deveni o limbă literară. Câțiva ani mai târziu (1624), în *Buch von der Deutschen Poeterey* (Tratatul poeziei germane), găsim chintesența ideilor sale reformatoare. Recunoaște drept magiștri: dintre clasici pe Aristotel și Horațiu, dintre moderni pe Vida¹, Scaliger și mai ales Ronsard. Întrucât poezia e de origine divină am greși văzând în ea doar o manifestare lăaturalnică a sufletului omenesc. Italienii și francezii au știut ca din studiul scriitorilor greci și latini să extragă sensuri și principii regeneratoare pentru creația lor națională; la rândul lor, germanii au datoriat să întreprindă o acțiune asemănătoare. E partizan al unei poezii savante în ce privește alegerea subiectelor și a formelor prozodice socotind că reforma poeziei trebuie să privească dincolo de nivelurile creației populare. Pentru ca spiritul german să poată ieși din strânsoarea unor forme și prejudecăți rămase în bună parte barbare e nevoie să se meargă spre mari modele străine, în speță spre experiențele literare din Franța și Olanda. Reamintește eforturile lui Luther pentru stabilirea unei limbi germane literare și cere ca acestea să fie continuate pe aceleași baze. Propune ca studiul clasicii să meargă paralel cu o cunoaștere cât mai atentă a regulilor formulându-și

¹ Marco Girolamo Vida (1490–1566), poet neolatin, mânuitor abil al formei vergiliene, apărător al ideii că e nevoie de armonie și frumusețe chiar în expunerea chestiunilor aride. Autor printre altele al tratatului *De arte poetica* (1527).



Heinrich Schütz

exigențele stilistice prin prisma doctrinei franceze: puritate, claritate, eleganță, noblețe. Se declară partizanul versului alexandrin; adaugă însă că acesta trebuie pus în acord cu specificul limbii germane, ajungându-se la armonii proprii. Recomanda să se încerce cât mai multe traduceri din clasici, eventual să se treacă și la imitări masive, aceasta fiind o cale firească și necesară pentru noi deprinderi intelectuale, pentru dizolvarea unor vechi prejudecăți, pentru ieșirea din anume stângăcii locale.

Contribuția lui Opitz în teatru, comparată cu creația lui poetică în alte direcții, ar putea să pară secundară, tangențială. Însă ca program, ca încercare de ieșire din criză, ca deschidere de orizonturi și mai ales ca situare a mișcării în circuitul european, această contribuție contează. *Dafne*

(1627) și *Judith* (1635) sunt librete de operă cu subiecte luate din Rinuccini, respectiv Salvadori; cel dintâi va servi lui Heinrich Schütz pentru compunerea primei opere germane. Adăugăm și două traduceri: *Antigona* de Sofocle și *Troienele* de Seneca. Sunt interesante și unele și celelalte ca demonstrații pentru reforma teatrului. Fie și atâtă era de ajuns pentru ca în jurul mișcării de teatru să se creeze atmosferă, ca marile subiecte dramatice să intre în preocupările timpului; autoritatea lui Opitz de mentor spiritual era atât de mare, încât orice semnal pornit de la el putea să capete actualitate și semnificație. Îndrumarea a dat roade; creația lui Gryphius va constitui în această materie o dovadă peremptorie.

10. Andreas Gryphius

Posteritatea îl socotește pe Andreas Gryphius (1616–1664) drept părintele tragediei germane și îi atribuie cu oarecare emfază o însemnătate aproape egală cu a lui Shakespeare. Afirmția, aparținând lui Johann Elias Schlegel¹, este desigur exagerată; nu e totuși cazul s-o respingem, ci s-o raportăm la scara corespunzătoare. În condițiile de atunci ale teatrului german – fără o mare tradiție scriitoricească, fără teme universal umane, fără un public educat în consecință – Gryphius putea să reprezinte în Germania, proporțional, ceea ce fusese Shakespeare în Anglia.

E originar din Glogau în Silezia. Și-a pierdut părinții din copilărie; la o vârstă încă tânără (1637) a primit încununarea de poet. În calitate de membru marcant al *Societății roditoare* i s-a dat titlul de „Nemuritor”. Și-a desăvârșit studiile în Olanda,

¹ Johann Elias Schlegel (1718–1749), poet dramatic german, imitator în teatru al anticilor și al clasicilor francezi, cu rol important în constituirea și manifestarea iluminismului german.



Andreas Gryphius

la Leyda. Era un spirit enciclopedic, cunoscător a unsprezece limbi clasice și moderne, receptiv la toate ecourile și chemările vremii. Și-a exersat vocația scriitoricească în mai multe direcții: cântece și poeme religioase, sonete, satire, ode, epigrame, traduceri ș.a. De fapt, sonetele au rămas partea cea mai viabilă din toată creația lui Gryphius; este un maestru al genului prin expresia sobră și patetică, prin mânuirea suverană a antitezei. Nu e însă mai puțin adevărat că și teatrul l-a preocupat îndeosebi. Gryphius a fost condus înspre această alegere de experiențele lui sufletești și intelectuale în epocă, de călătoriile sale, de intuițiile lui ca om de cultură, de orientările sale puternice ca umanist și prot-

estant, deopotrivă și de sentimentele lui ca patriot. În Olanda s-a apropiat de Heinsius; prin acesta și-a croit drum spre creația dramatică a lui Vondel pe care a studiat-o cu interes. S-a preocupat să cunoască teatrul lumii: grec, latin, spaniol, englez, francez, olandez. Și-a anunțat un curs ținut în tinerețe la universitate drept *collegium tragicum*; vedea în teatru o artă superioară, complexă, promițând că îi va dedica munca lui de sinteză și maturitate.

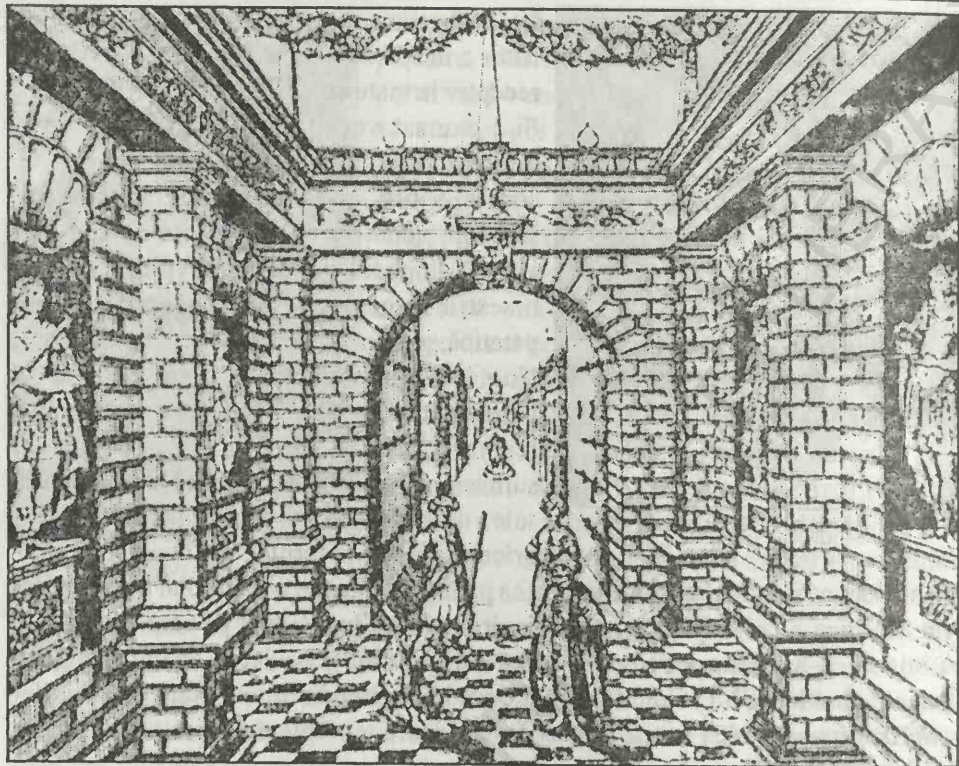
Adăugăm că din 1650 și până la sfârșitul vieții, paralel cu activitatea scriitoricească, Gryphius a îndeplinit în orașul său natal și funcțiunea de sindic, în care calitate i-a apărut interesele judiciare.

A compus mai multe tragedii, dintre care unele s-au pierdut.

Leo Armenius (1646) tratează un subiect din istoria bizantină. În centrul evenimentelor se află o intrigă de palat. Generalul Balbus, conducătorul unei conspirații, este judecat și condamnat la moarte pentru înaltă trădare. Execuția este amânată, trebuind respectate zilele de Crăciun. Balbus, profitând de acest răgaz, organizează uciderea împăratului Leon. Acesta va fi sugrumat în capelă, pe când se ruga, de către oamenii conspiratorului ascunși sub haine de călugări.

Următoarea tragedie scrisă în 1647, se intitulează *Bewährte Beständigkeit oder Katharina von Georgien* (Credința pusă la încercare sau Caterina a Georgiei). Autorul a scris-o sub impresia unei reprezentații iezuite pe care o văzuse la Roma. De asemenea, se afla sub influența dramaturgului olandez Vondel ca și a lui Opitz, care recomanda respectarea celor trei unități din concepția franceză.

Tema este martiriul pentru credință. Caterina, princesă de Georgia, model de virtute creștină, respinge cu răceală propunerile lui Abbas, șahul Persiei, acesta neînțelegând să-și schimbe religia. Șahul, contrariat și necruțător, o întemnițează și ordonă să fie chinuită. Caterina îl înfruntă cu demnitate și suportă martiriul fără a-și pierde stăpânirea de sine.



Scenă din *Katharina von Georgien* de Gryphius, reprezentația din 1655.
Muzeul Teatrului München.

Suferința fizică a eroinei este redată în mod spectacular, cu descrieri amănunțite, reluate de cor în comentariile acestuia. Lupta intimă, în raport cu cea fizică, pare mai ștearsă; totuși drama izbutește să redea o concepție tristă a vieții, să creeze un climat de avertizări metafizice, să exprime conflictul tragic dintre iubirea divină și cea pământească, să întrețină o stare intensă de emotivitate.

Drama *Carolus Stuardus oder Die ermodete Majestät* (Carol Stuart sau Regicidul, 1469) dezvoltă un subiect din epocă. Piesa a fost scrisă puțin timp după supliciuul lui Carol I ordonat de Cromwell în timpul primei revoluții engleze. Eroul este înfățișat într-o aureolă de tristețe demnă și nobilă. Va fi martirizat pentru că s-a opus cu tărie ereticilor. Intervențiile stăruitoare ale ambasadorilor străini sunt de prisos; mașinațiile din culise ale lui Fairfax se vor dovedi mai puternice.

Piesa cuprinde inițiative îndrăznețe, unele neobișnuite până atunci. Aducerea pe scenă a unui eveniment contemporan, petrecut în altă țară, dar cu răsunet european, a trezit interes. Drama se deschidea printr-un conciliabul între umbrele Mariei Stuart, contelui de Strafford și arhiepiscopului de Canterbury. Apariția de spectre va defila neconținut, întreținând o atmosferă sumbră, terifiantă, pregătind și încadrând scena tulburătoare a decapitării. Nu mai puțin corurile, variind de la act la act, trebuiau să susțină și să amplifice această atmosferă; erau formate din

spectrele monarhilor englezi pieriți prin moarte violentă, din eretici, Sirene ș.a. Alături de fantomele din dramele lui Shakespeare, acestea ale lui Gryphius par schematice, mai puțin convingătoare, efectul lor stăruind mai degrabă în necontenita lor defilare, în compoziția de ansamblu.

Seria tragediilor continuă cu *Grossmütiger Rechtsgelehrter oder Sterbender Amilius Paulus Papinianus* (Magnanimul jurisconsult sau moartea lui Aemilius Paulus Papinianus, 1659). Împăratul Bassianus Caracalla, ucigașul fratelui său Geta, trimite la moarte pe Papinianus pentru motivul de a fi refuzat să justifice acest fratricid și să-i facă în mod public apologia. Juristul roman va prefera să moară decât să încalce adevărul și legea sacră a misiunii sale.

Abbas, adversarii lui Carol Stuart, Caracalla – personaje din dramele amintite până acum – nu prezintă interes psihologic. Stăruiesc în voința lor tiranică printr-o formă de energie oarbă, absurdă, neumbrită de nici o îndoială, ruptă parcă de orice umanitate. Toți însă sunt ilustrări tipice ale trădătorului de teatru, cu utilitatea lui bine marcată în ce privește economia acțiunii, înnodarea intrigii, gradarea situațiilor, pregătirea deznodământului și reliefaarea integrității etice a personajului principal.

Drama *Cardenio und Celinde*, dată la iveală în 1647, împrumută subiectul dintr-o nuvelă spaniolă, *Puterea decepției* de Montalbán. La rândul său, acesta s-a inspirat dintr-o povestire italiană. Drama este încărcată de elemente baroce, mai mult decât celelalte. Cardenio, care o iubește pe Olimpia, se gândește să-i ucidă soțul, pe Lisandro. Exasperată în iubirea ei pentru Cardenio, Celinde recurge la sacrilegii. Acțiunea se petrece nocturn, într-o atmosferă încărcată de semne și mișcări fatidice. În cimitir asistăm la dezgroparea unui cadavru. În jur se succed apariții de umbre, gesturi magice, scene fantastice. Cardenio așteaptă în fața casei iubitei lui care l-a părăsit. Recunoaște pe femeia iubită în forma pierdută în văluri ce-i răsare dintr-o dată în fața ochilor. O urmărește ca sub mirajul unei halucinații. Îl poartă departe, în câmp deschis. Aici Cardenio încearcă s-o oprească, să-i vorbească, s-o cuprindă. Îi smulge vălurile. Dar în loc de o făptură umană descoperă un schelet care își îndreaptă arcul asupra lui. Împrejur, din parc cum fusese până atunci, locul devine întins. Cardenio, cutremurat, resimte totodată și iluminarea unui avertisment: viața, în fond, poate fi o travestire a morții.

Deslușim în aceste producții dramatice și anume influențări din concepția clasică franceză. Sunt păstrate „regulile”; exactitatea, în ce privește respectarea celor trei unități, pare pe alocuri chiar pedantă. Intrigile, în genere simple, sunt distribuite în câte cinci acte egale ca întindere. Formal, echilibrul e perfect; în realitate avem de-a face cu situații în care logica acțiunii și necesitățile subiectului sunt sacrificate efectului alegoric. Schema acțiunii se deosebește de cea întâlnită în tragedia franceză. În tragedii, actele-cadru sunt destinate pentru desfășurarea solemnă a unui eveniment statal de mare anvergură (*Haupt-und Staatsaktion*); actele mediene servesc pentru analize psihologice și dezbateri intime. De aici o distribuție în consecință a personajelor, unele episoade lăturalnice, apariții neobișnuite, prelungiri ale dialogurilor, roluri

de seamă atribuite confidenților și în genere o construcție formală în care corul intră ca element obligatoriu. Îl vom întâlni la sfârșitul fiecărui act, însoțind comentariul evenimentelor cu lungi disertații moralizatoare. În *Cardenio und Celinde*, primul act rămâne în afara piesei propriu-zise; e folosit în întregime pentru relatarea evenimentelor care preced acțiunea. În *Katharina von Georgien* apar pe scenă umbrele celor uciși de șahul Abbas; tot aici, un preot prezintă împăratului pe o tavă capul unui condamnat din care se preling dăre de sânge. În mormântarea regelui, în *Carolus Stuardus*, este descrisă pe larg, ocupând o bună parte din întinderea actului. În *Papinianus*, acțiunea continuă și după moartea eroului; crima este răzbunată în mod spectaculos, prin Furiile pe care Themis le cheamă din fundul pământului. Cadavrele celor două victime – regele și fiul său – rămân multă vreme pe scenă; soarta lor procură corului în cântecele finale teme pentru lamentații lirice și reflecții filozofice. În unele coruri, mai cu seamă când intervențiile lor capătă caracter moralizator, apar și diferite personaje alegorice de tipul celor întâlnite în moralitățile medievale: Iubirea, Virtutea, Viciul, Anotimpurile, Eternitatea ș.a. Aproape în fiecare act autorul caută să includă situații menite ca prin amestecul lor de frumusețe și turpitudine, de generozitate și vindicație să provoace în cugetele spectatorilor impresii tari, zguduitoare.

Trebuie să precizăm că procedeul de introducere a spectrelor era constitutiv pentru drama barocă în tradiția lui Seneca. În *Papinianus* – de altminteri ca și în *Tragedia spaniolă* a lui Kyd – acțiunea ce se împlinește dincolo de moartea eroului capătă caracter transcendent, confundându-se cu ideea de justiție immanentă.

Uncori emoția tragică se produce cu adevărat; alteori stăruie în lungimi și monotonii de natură să scoată la iveală artificul și convenția. Personajele nu izbutesc întotdeauna să pară reale; sunt compuse cu voință, în scopul de a produce efecte puternice. Monologurile abundă; prelungirea lor trunchiază desfășurarea acțiunii, îngreunând oarecum atenția spectatorilor.

Iluminiștii, în secolul al XVIII-lea, au criticat aceste trăsături, socotindu-le drept forme pompoase, încărcături stilistice. Cercetarea modernă contestă justetea acestor afirmații, considerând trăsăturile amintite ca făcând parte din stilul de viață al secolului al XVII-lea. Transformarea cuvântului în gest, solicitarea puternică a ochiului, fastul realizat prin costum și decor, folosirea de elemente neobișnuite, capabile să eroizeze situațiile și să le pună în evidență nota antitetică, toate acestea, raportate și la ideea vieții privită ca teatru, reprezentau elemente constitutive în psihologia omului baroc.¹

Cugetările au pe alocuri notă afectată, căutată. Stilul sentențios urmează două modele: Seneca și Vondel; în tendința spre declamație și argumentare prelungită putem descifra un amestec baroc de influențe. Cu toate acestea, cel puțin în principiu, nu este cazul să vorbim despre un eclectism stilistic. Gryphius era la curent cu inovațiile

¹ Vezi H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. III.

scenei contemporane. Faptul că și-a însușit procedee capabile să-i pună mai pregnant concepția în relief nu micșorează cu nimic originalitatea creației lui dramatice. Pornind de la o concepție profund stoică a destinului, autorul a căutat să dea subiectelor sale amploare, aparentele sale excese constituind tocmai măsura unei poezii cu mari tensiuni patetice. Precizăm, deci: formulele lui de construcție sunt complexe, dar nu compozite. Iar acolo unde totuși construcția pare inegală, faptul își are o explicație: propunându-și realizarea absolută a destinului prin metaforă, poetul nu a reușit întotdeauna s-o prezinte într-o gradație convenabilă, faptul putând fi pus mai mult pe seama temperamentului său decât a unei dependențe stilistice.

În ce privește aparenta lipsă de suplețe a discursului dramatic, trebuie ținut seama de faptul că Gryphius, departe de vreun retorism facil, „fugos“, gândea în metafore, solicitând pentru realizarea acestora în mare măsură expresivitate scenică și jocul actoricesc. Merită să semnalăm că piesele lui au fost primite cu satisfacție de publicul din epocă, ceea ce confirmă presupunerea că dincolo de dificultățile stilistice Gryphius s-a impus cu autoritate prin grandoearea viziunii sale poetice.

În 1724, când Gottsched a căutat să afle de la actorii din Leipzig de ce nu se mai prezintă piesele lui Gryphius, i s-a răspuns că aceste piese nu lasă loc și personajelor comice. Deducem astfel că au trecut în inactualitate nu prin lipsa lor de vigoare, de unitate sau de conținut valabil, cât prin modificarea ori poate decăderea gustului.

Gryphius a scris și comedii. În acestea, aplecarea barocului spre șarjă, caricatură și trăsături satirice îngroșate este exprimată cu putere, magistral, într-o perfectă corespondență cu tendințele stilistice ale vremii. Autorul se apropie cu siguranță de esențele și adevărurile comediei: zugrăvește scene de moravuri, schițează caractere, dezvoltă acțiuni vii și comunicative, schimbă replici spirituale, ia atitudine față de anume stări din societate, încearcă să transpună preocupări serioase în forme delectabile.



Ilustrații moderne la comedia *Herr Peter Squentz* de Gryphius.

Absurda Comica oder Herr Peter Squentz (1658) atrage dintr-o dată atenția. Locuitorii din Rumpelskirchen și magistrul Peter Squentz dau o reprezentație în fața regelui cu piesa *Pyramus și Thisbe*. Subiectul, adaptat după *Visul unei nopți de vară* în interpretarea comedienilor englezi, capătă colorit local și vervă comică prin șarjarea stilului practicat de maeștrii cântăreți. Acțiunea e întretăiată de incidente grotești, sugestive ca pitoresc și mișcare. Satira din *Horribilicribrifax* (1663) e vie, antrenantă, ingenioasă. Subiectul, în liniile lui generale, este împrumutat din *Miles gloriosus* al lui Plaut; adevărata originalitate a comediei stă în limbajul personajelor. Ironia are în vedere stări

So	Horribilicribrifax
	Lieget auf Bänke / sondern mit ehesten dahin ver- fährt.
	Daradiridatumtarides. Horribili- cribrifax.
Horrib.	Und wenn ic mit dir in den Himmel entweich / und schon auf tausenden Fuß des grossen Ozean sichst / so warte ich dich doch mit dem rechten Gelehrten ernstlichen / und mit jungen Jüngern in den Berg hinauf.
Darad.	Geht vom Himmeln! warte du / daß ich von der grünen / und wenn du des grossen Ozean Stadter / die große Roland kist / und mehr Ba- nen vorichst bittet / als Gaudenbied / ist in die Baut von Tameles getreten weis / solst du mit dir keine Furcht einlegen.
Horrib.	Ich will dir keine Furcht einlegen / sondern dich in pure und schon einmal hundert tausend Gräde verschlucken / daß du in einer Stadt den neuen eiligen Blut erkliden solst. Jo ho vino vino vno vno i Dierid.
Darad.	Ich will mehr Bekleid von dir haben / als Stre- nen raub an dem Himmel sehen / und will dich alle rauben daß das Blut von dir klaffen soll / bist die eheste Ehegatte des Richterarms darinnen ver- funden.
Horrib.	Per vos laicus pio oleri posse quella superba or- topassa. will ich die ganze Belagerung von Troja mit dir spielen.
Darad.	Will ich die Belagerung von Konstantinopel.
Horrib.	In laus morie e rano. daß laßt ich dir doch eier Zitterfische deine Seele O Ditt / und bete ein Bater under.
Darad.	Gerichten Enzlichen Graß und Kittern stirb.
Horrib.	Du wirst zum weissten die reputation in beinam Zelle

Pagină din comedia *Horribilicribrifax*
de Gryphius, Breslau, 1663.

Amintim încă două comedii: *Das verliebte Gespenst* (Fantoma îndrăgostită) și *Die geliebte Dornrose* (Eglantina iubită). Prima își trage ideea din *Le phantôme amoureux*, o comedie de Quinault; cealaltă are ca model *De Leeuwendalers*, comedia olandezului Vondel. În prima întâlnim personaje din societatea cu pretenții care folosește cu prețiozitate alexandrinul; în cea de-a doua facem cunoștință cu o lume de țărani care se exprimă într-un grai popular, silezian, plin de culoare și robustețe. Eglantina ne cucerește dintr-o dată simpatia. E o fată de la țară, vioaie, veselă, comunicativă; pune în totul naturalețe și o bună dispoziție de viață. Cadrul țărănesc este zugrăvit cu pitoresc, autenticitate și interes pentru moravurile populare. Prin alternarea ingenioasă a actelor, cele două subiecte comice sunt împletite într-o singură piesă, planurile rămânând perfect distincte, până în final când toate personajele se întrunesc pentru a cânta epitalamul. Reprezentația a avut loc în 1660, cu ocazia ceremoniilor nuptiale ale ducelui Georg al III-lea, protectorul cetății.

Efortul depus de Gryphius în teatrul german e important. Fondul întrece aparențele. Deslușim în el implicații morale care îi dau demnitate și semnificație. Epoca Războiului de Treizeci de ani, pacea de la Westfalia și urmările acestora alcătuiau pentru sensibilitatea germană în multe privințe un capitol apăsător, cu tristeți și umiliri naționale. Autorul resimte și exprimă aceasta printr-o notă de îngândurare, de pesimism filozofic ce străbate întreaga sa operă. Eroii din tragediile sale tind oarecum spre resemnare; însă nu o resemnare mediocă, fatalistă, ci una care totuși încearcă să străbată prin experiența suferinței și să

găsească în aceasta putințe de regenerare. Comediile, deopotrivă, ascund un fond de tristețe: zugrăvesc o societate cu defecte în care viciile și-ar putea face drum cu urmări greu de prevăzut.

Atât ca stil de gândire cât și sufletește, Gryphius se înscrie în ambianța barocă a epocii. E vorba de o ambianță complexă, exprimând deopotrivă stări de criză și încercări de metamorfoză. Ne izbesc bogății întregi de colorituri și ornamentări, constituindu-și o viață proprie. Dar dacă barocul se definea prin profunzime, prin largi drapări exterioare, prin desfășurări bogate, la Gryphius aceste elemente sunt grefate pe fondul istoric al unei conștiințe care a dat o replică demnă și patetică degradărilor umane atât de frecvente în epocă.

11. Daniel Casper von Lohenstein

Dacă Gryphius este scriitorul care a marcat chintesența teatrului baroc german, Daniel Casper (1635–1683), devenit prin înnobilitare von Lohenstein (1670), ne interesează prin felul cum va împinge tendința manieristă la extrem.

Lohenstein a făcut studii juridice la Leipzig și Tübingen. Călătorește mult, în Germania, Elveția și Olanda. Ocupă funcțiuni publice notorii: consilier al regentei, sindic la Breslau, consilier imperial. E meritoriu – susțin istoricii literari – că în toiul acestor treburile a găsit timp și energie pentru îndeletniciri scriitoricești. Debutează ca imitator al lui Hofmannswaldau, șeful de mișcare în cea de-a doua școală sileziană, caracteristic prin stilul de *concetti* în manieră italiană, încărcat cu metafore, antiteze, jocuri de cuvinte.

Ca autor de teatru poate fi considerat drept moștenitorul literar al lui Gryphius. Deopotrivă cu ceilalți dramaturgi silezieni a compus pentru teatrul de școală, în speță cele două gimnazii din Breslau. Depășind acest cadru, dramele sale reprezintă o formă de mijloc între o artă instruită și una populară. Concepția clasică franceză l-a interesat, fără a-ș putea cuceri totuși; spre deosebire de aceasta, tradiția seneciană îi oferea mai multă libertate de construcție, fapt determinant în orientarea poetului. În tragediile lui Seneca vedea modele universale de ținută și tensiune dramatică. Practică alexandrinul cu abilitate, nu însă cu rigoare absolută; înțelegea să renunțe la regularitatea lui când avea de exprimat emoții, pasiuni ori tulburări sufletești de proporții mai puțin obișnuite.

Pentru Lohenstein, drama înseamnă *acțiune*; își atinge scopul când izbutește să-i țină pe spectatori în tensiune. Își ia subiectele din izvoare verificate; se preocupă de adevărul istoric; procedează în această privință cu o grijă aparte, altfel decât în poezia sa lirică unde își acorda cu ușurință fantezii și jocuri. S-a presupus – avându-se în vedere izbucnirile de patimi, abundența scenelor sângeroase și de teroare – că întocmai ca Seneca și-ar fi compus piesele mai mult pentru a fi citite decât jucate.

Un fapt în bună parte nou îl constituie introducerea de personaje feminine cu caracter demonic. Nu întâmplător, piesele scriitorului au drept titluri nume de femei. A fost asemănat în această privință cu Racine, însă apropierea este arbitrară.

Subliniem totuși că procedeul va găsi imitatori. De acum înainte, în dramele și romanele germane acest tip va apărea frecvent.

Lohenstein debutează în 1653 cu drama *Ibrahim Bassa*. Subiectul era împrumutat din romanul scriitoarei franceze Madeleine de Scudéry, tradus în limba germană de Philipp von Zesen. A fost jucată întâia oară la Breslau, de școlarii de la „Magdalenengymnasium“. Pașa Ibrahim, erou și luptător brav, este aruncat în temniță împreună cu soția sa Isabella de către sultanul Soliman cel Mare, care ținea s-o câștige pe Isabella pentru el. Roxellane, soția sultanului, uneltește ca Ibrahim să fie executat. Sultanul are un vis în care îi apare umbra lui Mustafa ca să-l certe pentru fapta sa. La deșteptare dă imediat ordin de revocare a pedepsei. E însă prea târziu: Rustan executase ordinul. Își va pierde viața și acesta. Isabella este eliberată din închisoare.

Într-o dramă următoare, *Cleopatra* (1661), prezența personajului feminin devine predominantă. Critica s-a întrebat: autorul a venit spre acest subiect din interes istoric sau psihologic? Eroina ține să asigure familiei sale dreptul la regență. Îl sacrifică pe Antonius, dându-și seama că acesta nu putea fi de talia lui Augustus. Se alătură acestuia din urmă după ce, simulând sinuciderea, avea să triumfe încă o dată asupra lui Antonius, determinându-l a-și pune capăt zilelor. Augustus nu se lasă înșelat. Pe față îi acceptă gesturile de iubire; dar numai pentru că vrea s-o ducă vie la Roma, ca prizonieră în cortegiul său triumfal. Prea mândră pentru a se supune unei asemenea intenții, Cleopatra preferă să-și dea moartea, zădărniciind astfel planul învingătorului.

Personajul Cleopatrei, așa cum ni-l zugrăvește drama lui Lohenstein, este interesant și în sine, și într-un context mai cuprinzător privind concepția autorului asupra principiului feminin ca element de viață. Cleopatra, Sofonisba, Agrippina și Epicharis sunt naturi puternice, dominate prin instinct de ambiție, doritoare de a aduce lucrurile sub voința lor, dispuse pentru a-și ajunge scopul la crimă, răzvrătire, intrigă sau adulter, gata să acționeze și prin forță ca și prin captații subtile, putând să îndeplinească în fapta lor cea mai înaltă frumusețe cu cea mai teribilă cruzime.

Alte două piese, *Agrippina* și *Epicharis*, tipărite în 1665, dramatizează evenimente de la curtea lui Nero. Accentul cade pe formele de disoluție morală din timpul imperiului. Acestea sunt înfățișate cu putere, cu susținere: pasiuni dezlanțuite, obsesia puterii, sete de orgoliu, frenezii ale simțurilor, orgii, aberații ale minții și ale sentimentelor. Personajele își stau față în față într-o adversitate demonică, implacabilă. Aflăm în jurul lui Nero: pe mama sa Agrippina, natură pasionată, geloasă până la furie și crimă pe concurențele ei la sentimentele fiului; de asemenea pe Octavia, soția împăratului, și pe Acte, amanta acestuia. Cea mai periculoasă este Poppaea Sabina; în înțelegere cu soțul ei ambițios, generalul Otho, izbutește să pună în mișcare o pasiune a împăratului pentru ea; i se va refuza însă cât timp acesta nu-i va fi eliminat concurențele. Agrippina, ca și Cleopatra, este o fire mândră; preferă să moară decât să se umilească.

Epicharis, eroina din cealaltă dramă, este o versiune feminină a lui Nero. Ca inspiratoare și conducătoare a unei revoluții de palat dezlănțuie beții de sânge. Dar spre deosebire de Nero, care adesea își execută cruzimile cu rafinament și sânge rece, este pasionată, impetuoasă, spontană. Acțiunea aruncă în scenă personaje numeroase, într-o mișcare agitată, neîntreruptă, devenind la un moment dat mai mult obsesie decât acțiune propriu-zisă. Se rostogolesc, unele după altele, scene de schingiuri și martiraje, ucideri și sinucideri, trădări, amenințări și constrângeri, acte de intimidare, resemnări și suferințe stoice.

Sophonisbe, scrisă în 1666, reprezentată întâia oară în cadrul serbărilor de nuntă ale împăratului Leopold I, întrunește în ea pasiuni ale inimii și pasiuni politice. În anume momente, eroina pare a înrupa rațiunea de stat însăși. Luptă ca amazoană; este gata să-și sacrifice proprii ei copii. Stăpânește cu autoritate pe toți în jurul său; pe soțul Syphax și apoi, prin dragoste, pe Massinissa, adversarul acestuia.

Ultima dramă, *Ibrahim Sultan* (1673), denotă o scădere a puterilor poetice. Ibrahim se află sub influența unei mediatoare, Sekierpera. Aceasta ține să-i prezinte pe Ambre, fecioară nevinovată, fiica muftiului. Văzându-se necinstită, victimă a sultanului, tânăra fată se sinucide. Muftiul trece la răzbunare; îl răstoarnă pe sultan, instituind ca regent pe propriul său fiu. Ibrahim va fi executat; înainte de aceasta îi apare spiritul Ambrei.

Lohenstein se complăce în scene și episoade făcute să producă oroare. Mai presus de fixarea și analiza caracterelor pune producerea emoției și a tensiunii dramatice. S-a spus că nici Marlowe nu a fost mai inventiv în a aduce pe scenă situații de cruzime atât de zguduitoare. Conjurații beau sânge, pentru ca astfel să-și exercite instinctele răzbuțătoare și îndemnul la crimă (*Epicharis*). Până să li se aplice lovitura finală, condamnații sunt martirizați îndelung, inventându-se pentru aceasta tot felul de torturi, de la cele sălbatice până la cele rafinate; victima leșină de câteva ori înainte de a-și da sufletul în mâna călăilor (*ibidem*). Otho, stăpânit până la absurditate de ambițiile sale, oferă el însuși pe soția sa împăratului; Agrippina, din mobiluri sufletești la fel de pervertite, se oferă incestuos fiului său. Spiritele apar tot timpul ca instrumente de groază. În somn, personajele au vise care îi îngrozesc, anunțându-le blesteme, pedepse, sfârșituri necruțătoare. În plus: autorul nu se mărginește doar să anunțe ori să schițeze aceste lucruri, ci le dezvoltă pe larg, le lasă multă vreme pe scenă, parcă într-o încercare nemiloasă de a pune la probă capacitatea de rezistență a spectatorilor. Cuvintele cad greu; li se lasă cu voință toată partea lor de cruditate, de pornire primară, de stridență sufletească.

Față de dramele iezuite, cu disciplina lor mai încheată, și tragediile lui Gryphius, cu aspirația lor europenizantă, piesele lui Lohenstein anunță decăderi și descompuneri. Simțim prin ele, mai mult decât prin oricare altele, în ce fel perioada de războaie, cu luptele ei fratricide, a provocat oboseli sufletești și descumpăniri în tabla de valori spirituale a vremii. Totuși, e necesar ca la aceste judecăți să adăugăm și altele mai pozitive. Poetul nu a rămas străin de patosul dramatic. Abundă în acțiuni de groază, dar în soluționarea pe care o dă conflictelor caută să se ridice

peste acestea. Oricum, deschide perspective morale; ne sugerează ideea unei dreptăți imanente și a unei dreptăți finale. Rămânem cu impresia că faptele omenеști sunt totuși supuse unei ordini superioare, ale cărei hotărâri, mai curând sau mai târziu, vor trebui să se arate.

12. Autori și actori la sfârșit de secol

Către sfârșitul secolului al XVII-lea, ideea dramei în limba germană era definitiv câștigată, atât în cadrul școlilor cât și în sfera de curte. Nu există încă o doctrină puternică, suverană, care să însemne în teatru o cristalizare a concepției germane. Dar semnalul s-a dat; pe deasupra imitațiilor, influențelor străine și tradițiilor locale, tendința își face drum. Se merge înspre un teatru situat între jocul de sărbătoare (*Festspiel*) și jocul trupelor ambulante de actori. În anume privințe – ca linie generală, ca structură, ca stil, ca demnitate intelectuală – drama latină, supravegheată de ordinele religioase și pusă cu știință în serviciul bisericii, putea să pară superioară; noul teatru, în schimb, avea de partea lui realitatea mai curentă, adeziunea mulțimilor de spectatori, putința de a evolua în acord cu viața.

Procesul larg, dar dificil și fragmentat. Îi stau în cale barierele confesionale și teritoriale; deopotrivă, stăruie încă urmările Războiului de Treizeci de ani, dezmembrarea statală, recrudescențele feudale. Tendința generală în teatrul vremii va fi deci îndreptată spre reconstituirea limbii literare.

Johann Christian Hallmann (1640–1704), autor fecund, face legătura între concepția lui Lohenstein și drama iezuită. În viața personală avea scăderi morale: servil față de curte, lacom de bani, nestatornic în sentimente; de aceea apasă îndoieli și asupra operei. În *Theodoricus* (1666) tratează o intrigă de palat, dezvăluind duplicitatea papei și a conducătorilor romani. Pe patul de moarte, Theodoricus este chinuit de spiritele victimelor sale. De altminteri, se recurge adesea la intervenții miraculoase și practici magice. *Sophia* (1671) înfățișează martiriul unei mame și al celor trei fiice ale sale. Acțiunea e condusă cu energie și susținere. Simțim zbuciumul sufleteș al personajelor din ezitățile lor, unele tăcute, intime, altele exteriorizate prin gesturi caracteristice. Îndrăgostirea lui Adrian de Sophia este îmbrăcată în forme romanticoase; ea să poată veni în apropierea ei, se travestește în păstor. Momentele impresionante din acțiune sunt întregite prin acompaniament muzical. Pastorală *Adonis und Rosabella* cuprinde în ea un amestec de elemente și genuri: situații tragice, cântece, balet, intermedii țărănești; de aici, Hallmann va evolua spre operă.

Spirit elastic, cu intuiție și inițiativă, Hallmann este un bun practician de scenă. S-a străduit să aleagă părți și trăsături valabile din aproape tot ce cunoscuse până atunci teatrul german: tradiții populare, drama iezuită, teatrul de școală, jocul pastoral, teatrul de curte, teatrul ambulant ș.a. E discutabil dacă a reușit să producă sinteza spre care pesemne a năzuit. Nu e însă mai puțin adevărat că în condițiile epocii sale a dat la iveală un teatru viu și util.

Johann Joseph Beckh e socotit drept un poet mediu, deși a fost încoronat la Strassburg. Drama sa *Schauplatz des Gewissens* (Scena conștiinței), reprezentată în 1666, s-a bucurat în epocă de o anumită notorietate. Eroul, Cosmophilus, depărtându-se de la principiile morale în care trăise o vreme, se dedă plăcerilor ușoare, devine sclavul simțurilor, intră în legătură cu diavolul. Lăsându-se influențat de Falsarius, lovește în Theophilus, vechiul prieten care încearcă să-i redeștepte conștiința. În închisoare, după ce a fost vizitat și de Lucifer și de arhanghelul Mihail, pe patul de moarte, își va redobândi seninătatea sufletească. Trebuie să remarcăm că acest proces al pocăinței se desfășura nu cu mijloace scolastice ca în miracolele medievale sau cu rigorismul predicăției protestante, ci cu motive împrumutate din legendă și teatrul popular: fiul risipitor, Jedermann, Faust.

Avem de menționat încă două nume de autori, caracteristice pentru sfârșitul barocului: Christian Weise și Christian Reuter.

Christian Weise (1642–1708), după ce a făcut studii de teologie, medicină și drept, a fost profesor de elocință și poezie la Weissenfels, apoi rector la Zittau. A debutat printr-o culegere de poezii ușoare destinate reuniunilor și petrecerilor studentești, toate concepute în notă de voioșie, cu simplitate și naturalețe. Socotea că trebuie să reacționeze împotriva gustului introdus de poezii silezieni, mai cu seamă

Hoffmannswaldau și Lohenstein. „Să mi se lase simplitatea!” – iată punctul său de program. De aici protestul său împotriva formelor afectate, a cuvintelor căutate, a exceselor de orice fel. De altminteri, nu situa poezia pe trepte foarte înalte; o socotea ori un agrement spiritual, ori un mijloc util de propagare a unor adevăruri morale.

Cu această optică a venit și în teatru. A compus un număr mare de piese pe care le-a reunit în volumul *Zittauisches Theatrum*, publicat în 1683. Au fost jucate de elevii din Zittau, pentru care de fapt și fuseseră scrise. Câteva au rezistat și mai târziu: *Der Bäurische Machiavellus* (Un Machiavel de la țară, 1681), *Die böse Katharina* (Katharina cea rea, 1693), *Tobias und die Schwalbe* (Tobias și rândunica). Ce-și propunea era să aducă pe scenă acțiuni verosimile, să conducă intriga prin evenimente obișnuite, rolurile să fie la îndemâna actorilor care trebuiau să le interpreteze, și spectatorilor să li se asigure o stare de spirit liniștită. Dar aceste intenții nu au fost realizate decât în parte; nota moralizatoare și didactică le făcea pedante, reci și necomunicative.



Schlampampe, „femeia cinstită”.
Personaj comic al lui Christian
Reuter.

Christian Reuter (1665–1712), după ce a fost izgonit din Universitatea de la Leipzig din cauza vervei lui satirice, a trăit la Berlin, singura lui sursă materială fiind libreturile pe care le compunea pentru serbările muzicale de la curte. A scris mai multe farse, aducând în scenă personaje întâlnite în jurul său, ironizând infatuarea, lăudăroșenia, falsul eroism, călătoriile imaginare, sclavia față de modă, anume prețiozități transpuse în cadru german. Găsim toate aceste trăsături în piesele *Die ehrliche Frau zu Plissine* (Femeia cinstită din Leipzig, 1695) și *Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod* (Îmbolnăvirea și moartea femeii cinstite, 1696).

Scrise cu vioiciune, cu spirit ascuțit de observație și de ironie, cu intuirea justă a trăsăturilor caracteristice, într-o desfășurare scenică în care se intercalau cântece și arlechinade, comedii lui Reuter s-au aflat mai multă vreme în gustul publicului german.

La eforturile autorilor trebuie să adăugăm și pe acelea ale unor actori. Între aceștia, Johannes Velten (1640–1693) ocupă un loc aparte. Provenea dintr-o familie de negustori din Halle. Și-a încununat studiile de teologie la Wittenberg cu rangul de magistru. După moartea tatălui s-a apropiat de trupa actricească a lui Karl Andreas Paul, în tovărășia căruia a cunoscut mai multe ținuturi și orașe germane, printre care Dresda, Leipzig și Frankfurt. În 1711, trupa sa avea să intre în viața teatrală din Viena, dobândind aici notorietate.

Johannes Velten este primul actor german cult. Vedeă în teatru o chemare, o misiune. Pătruns de însemnătatea acesteia, înțelegea s-o predice cu înălțime și demnitate. S-a preocupat să imprime trupei sale conștiința unei personalități și un sentiment de noblete spirituală. Considera că între teatrul de curte și teatrul burghez pot exista apropieri și corespondențe. Le-a slujit pe amândouă, fără a vedea în aceasta vreun compromis sau vreo abdicare. Prețuia pe comedienii englezi; ținea ca părți întregi din tradiția acestora să rămână încă în stilul de joc și în simțământul profesional al actorilor germani. La Frankfurt, având ocazia să cunoască trupe de actori italieni, s-a apropiat de arta acestora prețuind meșteșugul scenic din *commedia dell'arte*. Hotărâtoare îi părea însă școala franceză, atât ca repertoriu, cât și ca modalitate actricească și regizorală. A pus în scenă unsprezece comedii de Molière, pentru care a supravegheat nu numai jocul, ci și traducerea.

Cu o asemenea triplă armătură de influențe străine, adaptate bineînțeles fondului național, școala actricească întemeiată de Johannes Velten avea motive să se impună. Înțelegem deci pentru ce atâtea orașe germane, culminând cu Viena, au îmbrățișat-o cu interes și i-au oferit roluri de pionierat.

13. Considerații finale

Manifestările de teatru german, trecute în revistă și analizate în capitolul de față, se înscriu pe o perioadă de aproape două secole.

Nu putem spune că acest teatru ar fi avut o existență unitară. Ne putem explica faptul. Teatrul german, în perioada amintită, s-a desfășurat în condiții

diferite ale celorlalte popoare europene occidentale. Îl găsim răspândit pe o suprafață largă, cuprinzând în ea state diferite, fără unitate politică, fără o capitală capabilă să realizeze convergența și sinteza eforturilor locale, adesea cu eclipse mari în ce privește amintirea fondului comun și sentimentul unei solidarități spirituale pe plan național.

În unele privințe, Renașterea și Reforma au coincis; în altele s-au combătut. Din această cauză, în Germania ieșirea din Evul Mediu și aderarea la umanism s-a petrecut cu piedici, întârzieri și conflicte. La început, până ce mișcarea să se poată defini ca un proces al realităților germane, cu rădăcini, cu implicații și cu urmări în toate direcțiile de viață ale acestor realități, s-a crezut că Reforma reprezintă doar o mișcare a bisericii, cu ponderea ei pe probleme de cult și dogmă. De aici anume simplificări și rămăneri în urmă. În loc să procedeze de la început cu arme noi, în speță cu metodele și criteriile de tip mai laic și mai științific ale Renașterii, dimpotrivă, Reforma și-a constituit o scolastică proprie, în bună parte asemănătoare cu aceea pe care își propunea s-o combată. Cel puțin în teatru, această situație a fost vizibilă. În vreme ce în Italia, în Spania și în Franța teatrul lua dezvoltări mari, transpunând în spirit renașcentist problemele omului, ale societății și ale istoriei; în vreme ce în aceste țări teatrul polariza activitatea marilor personalități ale creației literare și devenea chintesență de cultură; în vreme ce tot în aceste țări manifestarea de teatru căpăta prin trupele de actori profesioniști caracter de permanență și de meșteșug superior în continuă perfecționare, în Germania, încă o perioadă, teatrul avea să rămână în bună parte la ordinele predicăției și propagandei religioase, să se cantoneze în școli sub o formă latină mai mult de tip scolastic decât de factură umanistă, să fie reprezentat mai mult prin profesori și predicatori decât prin scriitorii propriu-ziși, să caute în primul rând protecția curților și doar în al doilea rând pe aceea a publicului popular, să rămână mai mult pe seama actorilor-amatori recrutați de biserică sau în școli și, în sfârșit, să pună separații evidente între teatrul împrumutat prin relații de cultură și cel reieșit din realitățile și tradițiile locale.

Au funcționat influențe din toate țările în care creația de teatru și doctrina actoricească dobândiseră experiență și maturitate: Italia, Spania, Anglia, Franța, Olanda. De la *commedia dell'arte* la comedia de capă și spadă; de la tragedia practică de italieni în spiritul lui Seneca la tumultul uman din drama shakespeariană; de la simțul de echilibru și proporție din creația clasică franceză la scenele de groază din operele unor elisabetani; de la feerie până la drama istorică și tragedie, ori de la pastorală până la comedia de situație, de moravuri și de caracter; de la *arlecchino* ori *gracioso* din sud până la bufonul din nord. Putem spune că nu a existat nici o formă dramatică din câte a preluat, a prelucrat sau a conceput Renașterea, care să nu fi avut ecou și în lumea germană. Însă din aceste influențe nici una nu a avut caracter cu adevărat hotărâtor. Au creat colorituri, nu și substanțe propriu-zise; au trezit veleități, dar nu și realizări durabile; au lărgit domeniul de preocupări, fără ca prin aceasta să se ajungă și la un sentiment ferm al genurilor dramatice; au contribuit la adâncirea și impunerea în sentimentul comun a ideii de

teatru, nu însă până la a-i deveni o direcție cardinală de gândire și simțire, ori o afirmare suverană de conștiință patriotică; au contribuit la constituirea unui climat european, nu însă într-atât de stimulator, încât să solicite cu neîntârziere apariția specificului german, deși util pentru a corecta excese ori cantonări de ordin prea local ale spiritului protestant.

Între cauzele care au contribuit ca evoluția teatrului german să se petreacă mai greu trebuie să numărăm și lipsa de instituții și organizări dramatice propriu-zise. Notăm, anume, lipsa de săli stabile. Încă până în secolul al XVIII-lea, confreriile religioase își dădeau reprezentațiile în stradă, în săli de curs, în case particulare sau în reședințe senioriale, mulțumindu-se cu o singură estradă, uneori poate nici cu atât. Totul se improviza: decoruri, costume, recuzită. Atenția organizatorilor de reprezentații se concentra în vederea unui anume moment, cel ocazional; o dată acesta trecut, urmau pauze, ieșire din tensiune, latitudine. Era greu ca în asemenea condiții să se constituie un teatru propriu-zis ca manifestare sau instituție permanentă, cu continuitate, cu o disciplină de lucru constantă, cu conștiință actricească, în ultimă instanță cu o doctrină de teatru. Trebuie să avem în vedere deopotrivă lipsa de actori și de formații actricești profesionale. Comedienii englezi își aveau repertoriile, stilul, tradiția lor aparte; reprezentau o lume din afară, episodică, nu una dinăuntru, permanentă. Tot așa și în ce privește publicul. Tragedia mai cu seamă se adresa doar unui număr restrâns de învățați. Spectatorii putând să fie reuniți la reprezentațiile date în colegii sau la curți alcătuiau o lume de invitați, nu un public propriu-zis, cu emoțiile, cu efervescența, cu reacțiile spontane ale acestuia.

Totuși, oricâte frânări s-ar lega de aceste situații, nu am avea dreptul să spunem că în secolele amintite teatrul german s-a lăsat intimidat de cel străin, că acest teatru ar fi murit înainte de a fi avut o viață de adevărat, că Reforma și Renașterea ar fi însemnat în spațiul germanic o piedică în trezirea inspirației naționale și că abia de la jumătatea secolului al XVIII-lea creația dramatică germană ar fi început să se așeze pe un fâgaș propriu. E drept, asemenea interpretări apar adesea în studii de specialitate, în sinteze de cultură, în judecăți ale unor exegeți. Considerăm însă că pot fi revizuite. Nu trebuie să privim fenomenul de teatru doar parțial, ca spectacol, ca succes pe scenă, ca putere de durată în repertorii naționale și universale; oricând, având în vedere natura și funcțiunile lui, se impune ca fenomenul să fie judecat într-o contextualitate istorică și culturală. Ținem seama, desigur, de realizarea artistică și de reflectarea etern umană; nu mai puțin însă trebuie să ne intereseze prezența fenomenului de teatru în viața unei epoci anumite și a unui popor anumit, capacitatea lui de a se înscrie pe linia unei dezvoltări, puterea de a face legături între date actuale și fonduri mai demult constituite, capacitatea de a transmite mesaje. Or, sub această prismă, faptele de care ne-am ocupat aici sunt elocvente și ilustrative.

Atât prin ramura care s-a aliniat Reformei cât și prin cea rămasă în sferă catolică, teatrul german din secolele XVI–XVII a urmat linia cugetării, a

temperamentului, a politicii, într-un cuvânt a istoriei și vocației germane. Acest teatru nu s-a manifestat numai în biserică, ci și în colegii și academii, în organizații orășenești, în cadrul unor curți ducale și senioriale, deopotrivă și în diferite reuniuni populare. Chiar în toiul luptelor și polemicilor dogmatice nu a alunecat în misticism sau în speculații cazuistice extreme, ci întotdeauna a păstrat o notă de legătură cu viața reală, cu morala practică, cu ideea de școală, cu instrucția populară. Rigorismul doctrinar pe plan religios nu a făcut din teatru o tribună fanatică, exclusivistă; dovadă, asimilările lui din țări cu tradiție catolică, în speță Italia, Spania și Franța, ca și acelea din Marea Britanie, unde anglicanismul era în fond altceva decât o mișcare pur reformată. De asemenea, trebuie să subliniem că teatrul reformat și cel catolic au coexistat, deși prin antagonism și delimitate geografic. Poate că teatrul Reformei nu și-a dat destulă osteneală ori nu a dispus de înțelegere necesară în a prelua în totul elementele și tradițiile teatrului popular, a le așeza în contexte noi și a întemeia astfel premisele unui teatru cult național. Să nu uităm însă că a sprijinit de aproape lupta pentru constituirea unei limbi literare germane, atât în perioada de avânt în care Luther cristaliza această activitate în traducerea *Bibliei*, cât și mai târziu, în timpul Războiului de Treizeci de ani și în perioada de criză care i-a urmat, când trebuia repusă în funcțiune o continuitate deteriorată și când sentimentul limbii trebuia să redevină steag național. Autorii și operele în cauză au exprimat căutări, niveluri spirituale și forme de viață ale unei epoci cu însemnătate notorie în istoria ideilor și a civilizației germane.

CAPITOLUL X

TEATRUL DIN ȚĂRILE-DE-JOS

1. Prelungiri medievale. „Abele spelen”

Teatrul în Țările-de-Jos este aproape tot atât de vechi ca și în celelalte țări occidentale. Inițial, manifestările lui erau patronate de biserică. Dar paralel cu producțiile propriu-zis religioase s-a putut dezvolta și o creație laică, de fapt mai interesantă decât cea dintâi. Multe texte s-au pierdut; din cele care s-au putut salva, mai vechi sunt câteva datând de la jumătatea secolului al XIV-lea. S-au păstrat, în mod providențial, într-un manuscris aparținând Bibliotecii regale din Bruxelles; descoperirea lor este un fapt relativ recent.

Avem de-a face cu două serii de texte scrise inițial în limba flamandă: piese profane, denumite *abele spelen* (jocurile abile), urmate de tot atâtea piese vesele, cunoscute sub numele de *sotternien* (sotise, farse, glume dialogate). Nu se știe cine au fost autorii. Se crede că piesele făceau parte din repertoriul unei companii de retoricieni, așa cum *Les Miracles de Notre-Dame*, contemporanele lor în Franța, aparțineau unor mănăstiri sau colegii.

În literatura occidentală a Evului Mediu târziu, textele amintite ocupă un loc aparte. Sunt transpuneri dramatice ale unor povestiri de tip romanesc reunind în ele fervori religioase, spirit cavaleresc, imagini de iubire curteană, dragoste de viață. Cronologic, se situează în Evul Mediu; însă și prin anume elemente de conținut, și prin tonul lor general puteau deschide ferestre înspre Renaștere.

Purtau titluri ca acestea: drama *Esmoreist*, însoțită de farsa *Lipijn*; drama *Gloriant*, cu farsa *De buskenblaser* (Omul care suflă într-o țevă); jocul alegoric *Van den winter ende van den somer* (Jocul iernii și al verii), cu satira *Rublan*; drama *Lanseloet van Denemerken* (Lancelot din Danemarca) ș.a.

Îată, pe scurt, acțiunea din *Esmoreist*. Maestrul Plautus, astrologul de la curtea sultanului din Damasc, a prezis într-o zi că Esmoreu, fiul de curând născut al regelui Siciliei, o va răpi pe Damieta, fiica sultanului. Plautus primește din partea acestuia însărcinarea secretă de a-i aduce copilul, smulgându-l de lângă părinții lui. Prințul

Robert, nepotul regelui, bucuros că astfel își va asigura moștenirea tronului, înlesnește faptul. În plus, va unelti și împotriva reginei, obținând închiderea acesteia în turn.

La curtea sultanului, Esmoreu crește ca și cum i-ar fi fost copil legitim. Devenind adolescent, se îndrăgostește de Damieta. Trece însă prin frământări dureroase; se consideră un criminal, întrucât aceasta îi era soră. Dar Damieta îi dezvăluie adevărul asupra nașterii sale. Esmoreu jură să-și salveze mama din închisoare și s-o răzbune pentru nedreptatea suferită. Ajuns în Sicilia, este recunoscut repede; purta un turban făcut din eșarfa mamei, aceea cu care fusese învelit pruncul în momentul răpirii.

Tânărul obține de la rege grațierea mamei. Damieta, disperată de întârziere, pleacă în Sicilia, însoțită de același Plautus. Esmoreu declară tatălui că fără această iubire nu ar înțelege sensul vieții. Regele consimte la unirea lor. Prințul Robert, demascată, își va primi pedeapsa cuvenită.

Celelalte drame sunt de factură asemănătoare. În toate predomină o notă cavalierească. Gloriant – în piesa cu același nume – este duce de Brunswick. A hotărât să rămână celibatar până va găsi o soție pe care s-o poată considera cu adevărat la înălțimea calităților lui fizice și intelectuale. Gerhard de Normandia, unchiul său, ca și Gottfried, unul dintre credincioși, încearcă zadarnic să-l facă mai maleabil. Între timp a primit portretul prințesei Florentina, fiica Leului-Roșu, un rege păgân dintr-o țară învecinată. Gloriant, trecând peste rugămintele unchiului său, însoțit numai de un scutier și bizuindu-se pe spada sa, pleacă la curtea acestuia. Tinerii se întâlnesc în secret; între ei se va înnoda un puternic sentiment de iubire. Hotărâsc să fugă, înțelegând că viața le e în pericol. Sunt totuși prinși și condamnați: Gloriant la ștreang și Florentina la arderea pe rug. În aceste momente supreme, Florentina se convertește la creștinism. Cerul, prin brațul iubitului ei, o salvează. Pe fruntea sa, de acum înainte, va străluci coroana Brunswickului.

În *Lanseloet van Denemerken*, elementul cavaliereesc se împletește cu unul burghez. Nobilul Lancelot s-a îndrăgostit de Sandrina, o țărancă. Împotriva voinței mamei sale e hotărât s-o ia în căsătorie. Bătrâna însă nu dă îndărăt. Inventează o stratagemă prin care Sandrina va ajunge în brațele iubitului său înainte de căsătorie; e convinsă că tânărul va renunța la planul matrimonial de îndată ce își va fi satisfăcut dorința. Așa se va și întâmpla. Izgonită pe când se odihnea pe o margine de drum, Sandrina întâlnește un vânător căruia îi va destăinui întreaga ei suferință. Acesta, gentilom lipsit de prejudecăți, cucerit de frumusețea fetei, o va lua în căsătorie. Între timp, Lancelot, regretând fapta sa pripită, trimite pe Renaud, slujitorul său, în căutarea Sandrinei. Dar răspunsul ei este ferm: e căsătorită, înțelege să rămână credincioasă soțului ei și ar dori ca de trecut să nu mai audă. Renaud e în cumpănă. Dacă stăpânul său ar ști că Sandrina se află în viață, nimic nu l-ar opri s-o smulgă cu forța din brațele oricui; preferă deci să-l anunțe că Sandrina a murit. De durere, Lancelot își va sfârși zilele; este pedeapsa cerului pentru lipsa lui de încredere în ființa iubită și, mai ales, pentru că nu s-a străduit s-o cunoască cu adevărat.

Se presupune că aceste forme de compoziție dramatică acopereau în nord suprafață mai mare, cu prelungiri în Germania și Anglia. Tocmai de aceea, cele câteva producții, singurele rămase, par atât de caracteristice. Au multe asemănări cu miracolele din Normandia, fără însă a se confunda cu ele. Intervenția divină aici este aproape inexistentă; o simțim ca justiție imanentă, cu putere intrinsecă în actele noastre morale, nu însă și ca manifestare supranaturală. Totul în aceste *abele spelen* decurgea cu simplitate, cu omenesc, cu un lirism plutind încurajator printre stări de credință și acțiuni virtuozice.

2. Cadrul istoric

Fenomenul Renașterii în Țările-de-Jos se leagă de aproape cu evenimente și desfășurări istorice hotărâtoare.

În secolul al XV-lea, sub Filip cel Bun, aceste țări intraseră sub stăpânirea Burgundiei, câpătând drept de reprezentanță în Statele Generale. Ducii de Burgundia au merite în ce privește netezirea drumului spre o conștiință neerlandeză. În 1477, prin căsătoria Mariei, fiica lui Carol Temerarul, cu împăratul Maximilian I, Olanda a devenit posesiune habsburgică. Tendința de independență culturală față de Imperiul German va fi din ce în ce mai evidentă. Margareta de Austria, fiica lui Maximilian, în calitatea ei de guvernatoare, va stăruie în direcția începută cu înțelepciune și spirit de prevedere. Rând pe rând, întâi sub Maximilian, apoi sub Carol Quintul, procesul de unificare s-a accentuat. În 1549, Pragmatica Sancțiune prevedea că provinciile reunite în Cercul Burgund nu se vor mai despărți niciodată. Se tindea astfel spre un stat indivizibil și inalienabil, capabil să opună Angliei, Franței și Imperiului o atitudine egală de forță, independență și prestigiu.

Încercarea însă avea să se izbească de piedici mari. Războaiele prelungite impuneau sarcini fiscale apăsătoare. Soldatesca spaniolă irita profund spiritele. Legile instituite împotriva „erezilor” trezeau sentimente de protest și revoltă. Anume măsuri inegale – de exemplu, concesiile făcute protestanților din Germania și constrângeri față de reformații din țară – înmulțeau și intensificau de asemenea nemulțumirile comune. Existau și mișcări autohtone paralele cu Reforma, în speță misticii. Cu toată funcționarea legilor draconice, luteranii și anabapțiștii din Germania, ca și calviniștii din Franța, continuau să câștige teren și adepți. Aristocrația se simțea minată prin succesiunea neîncetată de războaie; burghezia, nu mai puțin, era paralizată în mișcările ei prin dispoziții prohibitorii de ordin comercial și prin diferitele situații produse de persecuțiile religioase.

În 1556, Carol Quintul a predat moștenirea acestor țări fiului său, Filip al II-lea al Spaniei. Din această clipă vor începe pentru ele și mai mari greutăți. Monarhul nu-și simțea pentru Țările-de-Jos un interes aparte. Stabilindu-se definitiv la Madrid (1559), a lăsat guvernarea lor pe seama Margaretei de Parma, sora lui naturală. Consilierii ei – Granvelle, Viglius, Berlaymont – nu aveau adeziunea marii nobilimi. Aspirațiile naționale erau reprezentate de tabăra în care se aflau Egmont, Hoorn și

Wilhelm de Orania. Susținuți de majoritatea populației, din toate straturile sociale, vor cere și obține îndepărtarea lui Granvelle, favoritul regal și guvernatorul de fapt. Filip al II-lea se va obstina să refuze îndulcirea placardelor împotriva ereziei și convocarea Statelor Generale. Prin documentul *Compromisul nobililor* (1565), cei două mii de semnatari se angajau să lupte din toate puterile lor împotriva Inchiziției. Efervescențele, frământările, actele de intoleranță, luptele sectare, toate acestea sporesc, ajungând la forme de paroxism și revărsări iconoclaste. Margareta de Parma este înlocuită cu ducele de Alba, căruia i se acordă puteri depline. Din nou urmări, execuții, confiscări de bunuri ale emigranților, samavolnicii de tot felul.

În 1567, sub conducerea lui Wilhelm de Orania, s-a dat un mare semnal de revoltă. În 1574, spaniolii au fost izgoniți din Middelburg și Leyda. Doi ani mai târziu (1576), în urma unor defecțiuni ale trupelor spaniole din Flandra și Brabant, s-a ajuns la *Pacificarea de la Gand*, act prin care provinciile acordau Olandei și Zeelandei dreptul de liberă exercitare a calvinismului și se recunoștea autoritatea lui Wilhelm de Orania, supranumit Taciturnul, asupra provinciilor răscolite.

Totuși suntem încă departe de limpezirea lucrurilor. În 1578, Taciturnul propunea Statelor Generale reunite la Anvers un proiect de pace religioasă, instituind ca principiu director libertatea de conștiință; însă, atacat cu vehemență din ambele părți, proiectul a rămas fără urmare. În 1579, din instigația lui Alessandro Farnese, fiul Margaretei de Parma, catolicii din Artois, Hainaut și Flandra valonă au întemeiat Uniunea de la Arras, prin care o dată cu declarația de fidelitate față de rege se proclama exclusivitatea religiei catolice. Câteva zile mai târziu, drept răspuns, protestanții din Flandra, Brabant, Geldern, Groningen, Utrecht, Olanda și Zeelanda întemeiau o asociație asemănătoare, Uniunea de la Utrecht, prin care se reînnoia alianța împotriva Spaniei, se luau hotărâri de apărare a religiei catolice și se reiterau clauze din proiectul de pace religioasă. Wilhelm de Orania, înainte de a fi aderat la Uniunea de la Utrecht, s-a străduit să reconstituie o confederație a provinciilor pe bază de libertate religioasă; avea convingerea că prin nimic nu s-ar fi putut lupta mai cu succes împotriva Spaniei ca prin ralierea catolicilor antspanioli la acțiunea dusă de protestanți.

Teatrul care s-a putut dezvolta în Țările-de-Jos în această epocă poartă în multe privințe semnele ei de agitație și tensiune. Vom găsi în el atât ecoul suferințelor prin care trecea comunitatea, cât și sentimentele de nădejde, simptome de înălțare victorioasă deasupra multelor contradicții contemporane.

3. Teatru în limba latină

În ce privește pătrunderile umaniste, situația din Țările-de-Jos se aseamănă mult cu cea întâlnită în Germania și Austria. Aceste pătrunderi găseau aici un climat propice. Împăratul Maximilian le-a încurajat. Încercările de a se constitui un teatru umanist se înmulțeau. Notăm, ca deosebit de caracteristice, străduințele depuse de asociația *Frăția vieții comune* și de *Oficina pafratică* din Deventer.

Prima avea în atenția ei tragediile lui Seneca și comediile lui Plaut; cealaltă a editat pentru prima oară textele acestor autori, făcând astfel cu puțință reprezentarea lor în limba latină.

Există dovezi că întâiele reprezentații au avut loc la Universitatea din Liège. Instituția fusese fondată în 1426 de către Jan al IV-lea de Brabant; se dezvoltase apoi neîncetat, ajungând în secolul al XVI-lea să aibă notorietate europeană, să înmatriculeze șase mii de studenți și să constituie un centru mai cu seamă pentru studiile teologice.

E necesar aici să amintim de inițiativa lui Martin Dorpius (mort în 1525), savant olandez, profesor de retorică și filozofie, prieten cu Thomas Morus și cu Erasmus, cu toate că înainte de împrietenirea cu acesta din urmă îi criticase violent *Elogiul nebuniei*.

În 1509, cu studenții săi de la Liège, Dorpius a înscenat *Aulularia* lui Plaut. Curând a urmat *Miles gloriosus*, pentru care a compus și un prolog. Povestește aici că Pluto, stăpânul infernului, nu și-ar fi dat consimțământul ca Plaut să fie adus pe pământ și că acesta de mânie și-ar fi mușcat limba, după care i-a împrumutat-o lui „*Grese histricus*” pentru ca urmașii s-o folosească rând pe rând. Dorpius a scris și o piesă originală, *Hercule la răscruce*, în al cărei prolog preciza că reprezentația, fiind în latinește, se adresează doar unui cerc restrâns de cunoscători.

Tot la Liège a organizat reprezentații cu studenții săi și un alt umanist, Adriaen Barlandus. Există dovezi că s-a jucat în latinește *Adelphoe* și *Hecyra*, ambele de Terențiu. Un dialog introdus în cea din urmă pune fața în față pe Jodocus și Henricus, două personaje suplimentare, primul pentru a condamna reprezentarea de comedii, celălalt pentru a susține rolul lor moral-instructiv, mai cu seamă în a demasca pe fățarnici și fățarnicia. În epilog, Jodocus declara că spectacolul de comedie l-a câștigat.

Frecvența și intensitatea confruntărilor religioase din prima parte a secolului al XVI-lea au contribuit ca și în teatru să se accentueze o anume întoarcere spre temele biblice. Vom asista deci la o împletire de elemente umaniste cu altele creștine. Ilustrativ în această privință este Guilielmus Gnaphaeus (1493–1568), învățător din Haga, format de călugării din *Frăția vieții comune*, fost student al universităților din Colonia și Liège, adept al Reformei, urmărit de Inchiziție pentru ideile lui religioase, o fire neliniștită, cu aplecări temperamentale spre peregrinări și răzvrătire. Comedia lui, *Acolastus*, tratează în formă clasică tema biblică a fiului risipitor. Încercarea era nouă, îndrăzneată, totodată cu ceva programatic în ea. Era în preocuparea mai multor umaniști din epocă, toți de orientare religioasă, de a ajunge pe scenă la un „*Terentius christianus*”. Autorul a evitat să alunece în polemici teologice, abstracte. A ținut să mențină conflictul în granițe ale psihologiei, lăsând a se înțelege că lupta vieții cu mersul ei spre *hybris* și catastrofă nu stă în predestinarea divină sau în evenimente din exterior, ci mai ales în fapte dinlăuntrul sufletului omenesc.

Ajungem acum la Georgius Macropedius (1475–1558), cunoscut și sub numele de Langhveldt, principala figură a teatrului umanist neerlandez. Era călugăr; în

cadrul *Frăției vieții comune* din care făcea parte a condus multă vreme școlile ei de instrucție generală. A compus în latinește douăsprezece piese de teatru, pe care le-a publicat într-o ediție completă, *Fabulae comicae*, abia către sfârșitul vieții. O parte din acestea sunt inspirate din *Biblie*, anume dramele: *Asotus*, *Hecastus*, *Lazarus*, *Josephus*, *Adamus*, *Jesus scholasticus*; cealaltă parte numără comedii: *Rebelles*, *Aluta*, *Andrica* ș.a.

Întâlnim o cuprindere și o zugrăvire mai complexă a omului. Situația strict religioasă e umanizată prin fapte și situații de viață reală. În *Asotus* – de exemplu – se reia tema biblică a fiului risipitor. Gnaphaeus o tratase linear; Macropedius însă îi împrumută valențe psihologice. Eroul nu este un tânăr ușuratic, străin de griji și răspunderi, care a părăsit casa părintească din atracție pentru necunoscut și aventură; e un băiețandru lipsit de experiență, victimă oarecum a unui mediu viciat, victimă în parte și a vederilor obtuze ale tatălui și fratelui său, de aceea îndreptățit la înțelegere și iertare.

Dar principala măiestrie de dramaturg a lui Macropedius o vom găsi în creația lui comică. E socotit printre cei mai de seamă umoriști ai teatrului renascentist european. Recunoaștem în inspirația lui comică două serii de influențe: unele din tradiția locală, în genere pe linia *abele spelen*, altele din cultura clasică, în speță Plaut și Terențiu. Subiectele tratează fapte obișnuite din lumea înconjurătoare. Sunt caracteristice printr-un pitoresc simplu, familiar, făcut din adevăr omenesc, sentimente domestice și în genere o filozofie de îngăduință.

În *Rebelles* avem de-a face cu doi băieți pe care mamele lor îi răsfață aproape cu inconștiență. I-au încredințat profesorului Aristippus cu rugămintea de a-i trata cu blândețe. Băieții însă nu se gândesc a se cumiți. Mai mult decât atâta: vor face acasă și relatări mincinoase, din care cauză mamele scandalizate cer socoteală și iau la bătaie pe bătrânul profesor. Sunt trimiși să călătorească în lume cu bani mulți, dați tot de către mamele lor neînțelepte. Din ce în ce mai răi, tinerii se dedau și la fapte necinstite. Sunt prinși și condamnați la moarte. Mamele, în disperare, imploră pe înțeleptul și iertătorul Aristippus să-i salveze. Acesta va izbuti în ultimul moment, prevalându-se de principiul că elevii nu pot fi judecați de tribunalul obișnuit, ci numai de unul școlar. Vor scăpa ușor, doar cu o bătaie bună. Mamele fericite, pregătesc o masă de împăcare. Drăcușorii de pe margine, care așteptau să ia sufletele celor doi condamnați și să le ducă în iad, rămân cum nu se poate mai dezamăgiți.

Eroina din *Aluta* este o țărăncă mărginită care de necaz că la târg a fost păcălită se îmbată. Nota aparte, de factură barocă, o dă aici înfruntarea tragicomică a două coruri: unul de tip frenetic al bacantelor bete, altul cu caracter moralizator al matroanelor din Bunschooten pe Zuidersee, satul natal al țărăncii. În *Andrisca*, eroinele sunt două soții rele care pe lângă faptul că își înșală bărbații îi și tiranizează. Dar și răbdarea acestora are o limită. Riposta unuia ne va face să asistăm la un adevărat duel de bastoane. Celălalt, surprinzând că era înșelat cu capelanul din sat, după ce se va răcori băându-și nevasta bine, îi va presăra sare pe răni pentru ca

apoi s-o coasă într-o piele de cal. Dar în cele din urmă totul va intra în liniște și fericire printr-o masă sărbătorească.

În *Bassarus*, paracliserul este un personaj spiritual și ingenios. A invitat la un ospăț de carnaval pe capelanul zgârcit și pe primarul și mai zgârcit, pe care îi va răsfăța cu tot felul de bunătăți, furate însă din cămărilor lor.

Comediile lui Macropedius, adevărate rezervoare de figuri surprinse în mișcarea lor naturală, au o vioiciune și o prospețime care adesea au fost asemănate cu cele din tablourile lui Pieter Bruegel. Personajele apar cu individualitatea lor bine definită. Autorul evită zugrăvirea caracterelor în alb-negru; manifestarea lor variază de la caz la caz, determinată de fapte ale vieții, de reacții aparte, de felul fiecăruia de a înțelege lucrurile. Macropedius aduce pe scenă oameni din lumea sa; lasă impresia că pe toți i-a cunoscut aieva. I-a înfățișat așa cum îi vedea. Satiriza cu putere, pe alocuri cu necruțare. Se preocupa deopotrivă să restabilească întotdeauna un echilibru etic. Caracterelor încredinate li se lăsa și o latură suflătească prin care să devină posibilă regenerarea. Și oricum, fiecărui personaj ieșit din matcă îi era opus unul virtuos, așa încât în concluzia faptelor soluția morală să triumfe.

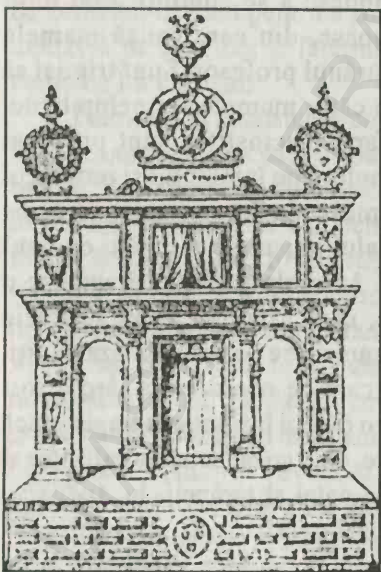
Merită subliniat că Macropedius folosea limba latină cu suplețe, iscusință, spontaneitate, cu putere de adaptare la coloriturile locale, izbutind ca figurile să-și păstreze întreaga lor autenticitate și ca situațiile descrise să nu piardă nimic din sclipirea lor caracteristică.

4. Retoricienii

Perioada de sfârșit a Evului Mediu și trecerea spre cea legată de Reformă și Renaștere, în lumea olandeză a fost puternic marcată, sub raportul vieții artistice și literare, de vestitele camere de retorică (*Kamern van Rhetorica*), cu membrii lor cunoscuți sub numele de retoricieni (*rederijkers*).

Aceste asociații sau confrerii literare datează din partea finală a secolului al XIV-lea, mai sigur începutul celui următor. Înființarea și apoi dezvoltarea lor se află în strânsă legătură cu creșterea și înflorirea puterii comunale.

Sub casa de Burgundia, Țările-de-Jos au cunoscut o perioadă de bunăstare. Către jumătatea secolului al XVI-lea puteau fi numărate peste două sute de orașe înconjurare cu ziduri și aproape tot atâtea târguri deschise, însă și acestea nu mai puțin active și importante ca viață



Scenă a retoricienilor la Antwerpen. Gravură în lemn,

comercială. Bogăția și ritmul intens al unora din aceste orașe – Bruges, Gand, Anvers – atingeau proporții pe deasupra oricăror comparații curente. Pe cât erau de mari centre de negoț, tot pe atât deveneau și orașe de artă, cu arhitectură, școli de pictură, mișcare muzicală și imprimerii celebre.

Camerele de retorică se organizau, în bună parte, după modelul gildelor. Se bucurau de stimă întinsă în ochii notabilităților. Mulți seniori și patricieni își constituiau o cinste din a fi membrii lor. Se citează, de exemplu, că însuși monarhul Filip cel Frumos aparținea camerei *Balsamul* din Gand. O altă cameră, din Amsterdam, cu denumirea de *Înflorind din dragoste*, și-a primit emblema direct din mâna împăratului Carol Quintul. Și despre Wilhelm de Orania se afirmă că era dispus să primească funcția de „prinț” al unei camere din Anvers. Fiecare cameră, își avea numele, patronul, blazonul, deviza, sistemul ei ierarhic. Membrii erau obligați să plătească în mod regulat o cotizație, să ia parte la manifestările confreriei, să păstreze o ținută de decență în comportarea lor în societate și în felul lor de a vorbi. Din doi în doi ani erau ținute să-și confecționeze un nou „caproen”, adică o bonetă bărbătească, oarecum rituală, cu capete lungi atârând pe umeri, în culoarea hotărâtă de administrator și purtând pe ea deviza camerei.

Confreriile erau conduse de președinți sau maeștri ai breslei; aceștia la rândul lor se aflau în subordinea unui protector sau președinte de onoare numit „prinț”, în unele cazuri și „împărat”. Principala răspundere cădea însă în sarcina „factorului”, de regulă un poet recunoscut, inițiatorul, coordonatorul și conducătorul activităților literare. În organizarea camerelor figura și „nebulul” sau „băiatul”, de regulă cu îndatoriri de emisar, trebuind să invite la serbări și reprezentații de teatru retoricieni din alte orașe sau provincii. Un timp s-a intenționat ca toate aceste camere de retoricieni să fie reunite într-o mare asociație, cu o „cameră suverană” pentru care la început a fost desemnat ca „prinț” însuși Filip cel Frumos. În realitate, deși formal a durat mai bine de șapte decenii (1503–1577), această instanță nu s-a putut impune în mod deosebit; multe din camerele locale își aveau individualitatea lor atât de pregnantă și de civilizată, încât admiteau cu greu ideea de subordonare.

Inițial în componența camerelor se aflau numai ecleziastici. Treptat-treptat, prin pătrunderea lor mai adâncă în viața țării, camerele s-au laicizat. Lucrurile au decurs în liniște până în clipa în care camerele au început să intervină în luptele politice și religioase din epocă. Încă din secolul al XV-lea se puteau înregistra atacuri ale retoricienilor, adesea nu lipsite de violență, împotriva nobilimii ca și împotriva unor foruri religioase. Faptele au evoluat intensificându-se. Filip al II-lea avea să se pronunțe împotriva lor cu asprime, declarând că aceste oficine de „răzvrățiți eretici” trebuie strivite. În 1560 s-a și pronunțat hotărârea ca toate cântecele, jocurile și spectacolele retoricienilor să fie interzise, pe motivul că aceste manifestări, direct și indirect, „ofensa religia catolică și persoane spirituale”. Activitatea camerelor de retorică a putut să continue doar în măsura în care lupta pentru independență a Țărilor-de-Jos înregistra progrese și câștiguri de cauză.

Retoricienii, în majoritate, proveneau din păturile de mijloc. Se adresau de obicei unui public burghez și popular, doritor ca inspirația artistică să pună accentele ei pe laturi reale și utile, extrase din observarea vieții. În destule cazuri însă, retoricienii aveau să dea preferință unei exprimări căutate, cu artificii savante, cu abundență neologistică, cu rime și strofe complicate, cu declamații solemne. Dispuneau și de un sistem codificat de reguli poetice; de aici impresia că asociațiile lor ar fi avut puncte de asemănare cu *meistersang*-ul german. Și-au orientat activitatea literară în mai multe direcții. Caracteristice, între acestea, au fost cele privind dezvoltarea teatrului și punerea în valoare a cântecului popular de natură religioasă ca și profană.

Manifestarea în teatru a retoricienilor număra aspecte multiple. Inițial avem de-a face doar cu niște reuniuni sporadice de tineri în diferite orașe, cu scopul de a organiza mici reprezentații dramatice. Asociațiile purtau nume variate: „*Gesellen van den spele*”, „*Gesellen van esbattement*”, „*Gesellen van den edeler conste*” ș.a. Tinerii își mai dădeau concursul și în alte împrejurări: cortegii, serbări de carnaval, primiri oficiale de oaspeți, reprezentații bisericești; cu timpul însă de acestea din urmă se vor îndepărta. Începând din secolul al XV-lea, asociațiile își vor da statute mai ferme. Unele aveau să capete notorietate încă de timpuriu: „*Levkojen*” (Floare de levănțică) la Anvers în 1400 și „*Het Boek*” (Cartea) la Bruzelles în 1401. Vor urma, rând pe rând, orașele: Bruges (1428), Middelburg (1430), Vlaardinghen (1433), Amsterdam (1496), Haarlem (1503), Utrecht (1577) ș.a. Se citează că la începutul secolului al XVII-lea funcționau în mod notoriu peste două sute de camere, între care foarte multe aveau manifestarea de teatru în principalul lor obiectiv.

În faza lor de plenitudine, camerele se bucurau de protecția autorităților. Organizau serbări, cortegii, competiții artistice, reprezentații și concursuri de teatru (*andjuweelen*, *hagespelen*). Multe se petreceau pe plan local; altele reuneau forțe din mai multe orașe sau provincii. Adesea, competițiile luau forme și proporții fastuoase. Când era în joc prestigiul comunelor, acestea nu precupețeau nimic din ceea ce putea să asigure serbărilor importanță și strălucire.

Manifestarea de teatru a retoricienilor s-a înscris într-un program și o evoluție. Trebuia ca de la formele autohtone de teatru medieval să se treacă la cele cerute de spiritul Renașterii. Procesul s-a petrecut prin integrări treptate, fără a se produce rupturi sau conflicte violente între tradiția reprezentată de *abele spelen* și teatrul latin umanist ori alte forme dramatice mai noi. În această privință, retoricienii au meritul de a fi găsit soluții intermediare capabile să conducă înspre un teatru original, cu rădăcini autohtone și tot atâtea colorituri europene, cu adaptări utile, operative, în ce privește atât conținutul, cât și forma operelor în cauză. Au știut să solicite și să intereseze categorii diferite – învățați, oameni de litere, scriitori, actori, studenți, burghezi instruiți, demnitari ai municipiilor ș.a. – făcând astfel ca mișcarea să capete putere reprezentativă și ca activitatea ei să exprime necesități adânci din dezvoltarea culturii naționale. Camerele de retorică aveau în sarcina lor să organizeze spectacole, să inventeze mijloace care să dea strălucire cortegiilor, să asigure

diferitelor ceremonii sau serbări publice fastul necesar; subliniem însă că aceasta nu le-a abătut și de la o altă misiune, aceea de a constitui în orașe centre de viață intelectuală, oficine de artă și de inițiative ale gândirii.

În teatrul retoricienilor întâlnim o gamă variată: jocuri în cadrul diferitelor procesiuni sau serbări ocazionale, reprezentații organizate pe scene mobile, jocuri biblice, miracole, mistere, mari reprezentații religioase, moralități (*moraliteiten*, *spelen van sinnen*), drame burgheze, farse (*sotternies*), piese comice ș.a.

Din această serie, unele producții supraviețuiesc. Fac parte din repertoriul național permanent; într-o anume măsură au pătruns și în repertorii universale.

Numim mai întâi drama *Elckerlyc* (1485) a scriitorului Petrus van Diest. În versiunea engleză poartă titlul *Everyman* (1529); i se cunoaște și o versiune latină (*Homulus*, 1536); versiuni germane există încă din secolul al XV-lea. În 1911, Hugo von Hofmannsthal a adaptat motivul în limba germană sub forma capodoperei sale *Jedermann*. Drama împletea de aproape un înțeles religios cu unul filozofic. Este vorba de un *memento mori*, punând în cauză o temă larg dezbătută în teologia vremii: preemțiunea operelor pioase sau a credinței. Doctrina protestantă o cultiva de aproape. Întrucât este aproape exclus ca un om care și-a petrecut viața în plăceri să fi avut gândul și la opere pioase, singură credința îi va putea aduce salvarea. Ajuns în clipa morții, omul bogat care s-a legat doar de vanități pământești își dă seama cu disperare cât de goală îi este conștiința. Se înfățișează nepregătit judecății din urmă; a ignorat că într-o zi avea să dea această socoteală implacabilă. Se vede singur, izolat și mai cu seamă străin de propriul său suflet. Disperarea îi smulge strigătul de regret și implorare; biserica, auzindu-i-l, îi va da mijlocul ca prin



Scenă dintr-un „*Spelen van sinnen*”, reprezentat la Antwerpen în 1561.
Gravură în lemn, 1562.

virtute să găsească drumul spre mântuire. Personajele sunt tratate alegoric; limba întrebuințată păstra în ea un ton de sobrietate și de înălțime. Critica afirmă că acest ton depășea nivelul obișnuit din manifestările retoricienilor.

Cităm, de asemenea, miracolul *Marijken van Nymeghen* (către 1518). Înfațișează drama intimă a unei fete care, după ce timp de șapte ani a dus o viață desfrânată în urma unui pact cu demonul Moenon, ajunge să se regenereze moralmente asistând la reprezentarea unui joc religios-moral pe o scenă mobilă (*Mascheroen*), apoi prin intervenția directă a Fecioarei Maria. S-a crezut pe alocuri că autorul ar fi fost Anna Bijns, scriitoare care înainte de a deveni o adversară înverșunată a lui Luther compusese romane de iubire, refrene pasionate și poeme terminându-se de obicei cu câte un vers omagial la adresa „prințului”. Ipoteza nu s-a impus. Autorul continuă a fi necunoscut; se recunoaște însă că dispunea de aptitudini dramatice remarcabile în ce privește zugrăvirea de aspecte din viața populară, conturarea de individualități comunicative, conducerea conflictului psihologic cu alterări între sentimente de pietate și slăbiciuni omenești, în sfârșit folosirea limbii locale cu pitoresc, adevăr și vivacitate.

5. Drumul spre teatrul baroc

Retoricienii au avut o parte însemnată de contribuție și în dezvoltarea teatrului olandez baroc. Procesul e complex; implică aspecte istorice și psihologice pe care în prealabil trebuie să le recapitulăm.

Avem de-a face mai întâi cu situații reieșite din controlul exercitat asupra Olandei de către Spania. Dominația politică era întâmpinată în țară cu un sentiment general de rezistență. O vom întâlni și în teatru. Vreme îndelungată nu s-au acceptat influențe din teatrul baroc spaniol, decât cel mult în mod indirect. Într-o comedie din secolul al XVII-lea a dramaturgului Bredero, *De Spaansche Brabander* (Brabantul spaniol, 1618), reeditând situații din *Lazarillo de Tormes*, erau luate în răs fumurile de proaspătă nobilitate printr-un personaj de obârșie dubioasă care în dorința lui de parvenire înțelegea să-și vândă conștiința, devenind servil față de stăpânitorii străini și imitând forme ale vieții spaniole.

Rezistența s-a prelungit, în notă esențială și stăruitoare. Burghezia, robustă sufletește, a dat dovadă de spirit patriotic. Aceeași putere de luptă și de sacrificiu care avea să aducă țării eliberarea politică s-a manifestat și pe planuri de cultură. Strălucirile vieții de curte, atât de sărbătorite în alte părți, aici erau privite cu rezervă. Burghezia națională în fața lor nu s-a lăsat impresionată; le-a opus întotdeauna o atitudine de sobrietate, cu trăsături limpezi, sigure și statornice.

Astfel va lua naștere un baroc aparte, nu ca produs de imitație, sub influența unor mode savante sau a unor maniere de curte, destinat mai cu seamă păturilor suprapuse, ci un baroc burghez, crescut din realități locale, întinzând valențe în toate direcțiile simțirii populare.

Faptele însă nu se opresc aici. Paralel cu acțiunile de rezistență trebuie să luăm în considerare și luptele. Olandezii s-au apărat. Între 1586 și 1609 au purtat lupte cu spaniolii; în 1621, aceste lupte aveau să se reaprindă pentru a dura până în 1648. Între timp, ca și după aceea, avem de însemnat și alte încordări: în 1619 s-a dezlănțuit o ceartă puternică a bisericilor; în 1652, 1654 și 1664–67 s-au succedat războaiele cu Anglia; între 1672 și 1678 a avut loc un greu conflict cu Franța. De-a lungul tuturor acestor evenimente, Olanda a ținut ca și sub raport cultural să-și păstreze o personalitate proprie. Teatrul, în această privință, i-a adus un sprijin substanțial. În mulțimea atâtor influențe străine a știut să stăruie în căutarea și elaborarea unor forme proprii.

În prima jumătate a secolului al XVII-lea, camerele de retorică continuau să fie active. Ne referim mai ales la provinciile olandeze din nord, unde în atmosfera creată de guvernarea draconică a ducelui de Alba manifestările de tip național ale acestor camere căpătau o și mai pronunțată semnificație. Adesea recrutau în cadrele lor și refugiați din diferite provincii, canalizându-le astfel în direcții active și patriotice sentimentele de protest și nemulțumire. Aparent, retoricienii continuau să organizeze serbări dramatice, să ia parte la întreceri, să reprezinte *spelen van sinnen*, într-un cuvânt, să persevereze într-o tradiție. În realitate, făceau și pași mai departe; sub forme vechi se petrecea o evoluție. De la piese abstracte cu figurări alegorice, se tindea spre piese cu situații concrete, inspirate din fapte obișnuite ale vieții; de la moralități cu teme și deznodăminte preconceptuate se mergea spre piese cu personaje reale, cu trăsături autentice, cu adevăruri extrase din experiență.

Deopotrivă, aveau să se petreacă schimbări importante și în concepția actoricească propriu-zisă. Imboldul, în bună parte, a fost dat de contactul cu trupe de actori străine. Primii comedieni englezi au pus piciorul pe pământul Olandei în 1585; făceau parte din suita contelui de Leicester, trimis al reginei Elisabeta, în fruntea unor trupe auxiliare prin care Anglia înțelegea să vină în sprijinul Statelor generale în lupta lor cu Filip al Spaniei. Câțiva ani mai târziu, în 1590, poposea la Leyda trupa vestită a lui Robert Browne. Se presupune că această trupă s-a bucurat de o primire extraordinară; există dovezi că s-a oprit în toate orașele de seamă ale Olandei, de-a lungul unei șederi de doi ani în țară. Nu mai puțin importante – după mărturiile din epocă – au fost și alte turnee: în 1604 a trupei lui John Woods și în 1605 a lui John Spencer, aceasta din urmă beneficiind și de protecția principelui de Brandenburg. În 1608 este semnalată prezența la Leyda a englezului W. Pedel cu jocuri de pantomimă („cu gesturi”, „fără a se întrebuița cuvinte”). Documentele arată că în 1610 și 1612 ar fi existat la Haga așa-numite „societăți actoricești”, cărora li s-au reînnoit de câteva ori autorizațiile și care adesea cedau o parte din încasări în beneficiul săracilor din oraș. În 1613, apariția la Utrecht a trupei lui John Green a fost salutăată ca eveniment; avea să revină și în 1620, sub denumirea de „Compania actorilor principelui de Brandenburg”, după lunga ei ședere în Germania. Se citează că între anii 1614 și 1630 ar fi trecut prin Olanda și alte trupe engleze, lăsând impresii mai mult sau mai puțin durabile. În 1632 și 1636, alte două

momente remarcabile: prezența la Haga și apoi la Amsterdam a trupei lui Robert Reynolds. În 1645, William Roe, actor vestit și el, cerea autorizație să joace la Utrecht și Leyda.

Contactul cu aceste trupe de actori englezi a contribuit de aproape ca de la teatru de amatori, cum trebuie să considerăm în genere pe cel practicat de camerele retoricienilor, să se treacă la un teatru olandez profesionist. Faptul s-a petrecut pe îndelete, cu seriozitate. Cei în cauză proveneau de obicei din foști retorici. Începeau să privească profesiunea de actor cu alți ochi, fiind câștigați de organizarea trupelor engleze, de tradiția lor de joc, de arta actoricească și de varietatea repertoriilor. Noii actori olandezi, trecuți prin școala engleză, au rămas mai întâi la ei acasă. S-au preocupat să-și clădească teatre proprii, utilizate pentru o activitate permanentă. Au întreprins turnee în țară, mai întâi în formații mixte, după aceea numai cu personaj olandez. Manifestau, cu egală însuflețire, o dublă râvnă: să deprindă în întregime meșteșugul actoricesc și să-l adapteze ca mentalitate și colorit realităților locale.

Notăm, în sfârșit, și turneele unor trupe franceze, mai ales în perioada dintre 1619 și 1639. Influența lor nu poate fi asemănată nici pe departe cu aceea a trupelor engleze. În multe privințe – concepție, stil, mișcare, limbă – acestea aveau afinități cu simțirea locală. Cât privește trupele franceze, se adresau cu preferință nobilimii, mai puțin și cercurilor burgheze.

Teatrul baroc olandez s-a constituit sub acțiunea conjugată a situațiilor amintite. Procesul a început să se definească în jurul anului 1600, într-o perioadă în care succesele dobândite pe plan politic și militar asigurau Olandei dreptul la existență națională. Războaiele nu întrerupseseră ambianța de cultură din țară; dimpotrivă, asocierea ei cu sentimentul de rezistență patriotică îi dădea un stimulent în plus. Poezia veche, cu acompaniamentul ei tradițional de lăută, își menținea vigoarea. Teatrul retoricienilor continua să întrețină un sentiment activ al creației populare. Umanismul făcea progrese; dar aceasta nu împiedica pe Bredero să compună versuri în spiritul autohton al cântecelor medievale, ferindu-le de latinizarea vremii. Morala protestantă, ca mai aproape decât altele de nevoie sufletești ale comunității naționale, apărea în povestirile rimate ale lui Jakob Cats (1577–1660) și în poemele religioase ale lui Dirk Rafaelsz Camphuysen (1586–1627). Spiritul Renașterii, slujit de lucrări ale unor savanți umaniști ca Daniel Heinsius (1580–1655), Gerhard Vossius (1577–1649) și Barlaeus (1584–1648), con ducea înspre o literatură fecundă și rafinată, fără însă ca aceasta să însemne vreo despărțire de tradiția și spiritualitatea națională.

În teatru, un pas hotărâtor a fost marcat de Pieter Corneliszoon Hooft (1581–1647), umanist, poet, autor dramatic și istoric. Era fiul unui negustor din Amsterdam. Călătoriile în Franța și Italia l-au apropiat sufletește de orizontul mediteranean. La Roma, în zilele în care Giordano Bruno era ars pe rug, a simțit în chiar pulsația lui cea mai directă fenomenul renescentist. Întors în Olanda, sub impresia puternică pe care i-o produseseră Petrarca, Tasso, Ariosto, pastorală și opera italiană, avea să dea la iveală *Granida* (1615), prima pastorală olandeză cu

notă barocă bine definită. În baza funcției lui de magistrat ocupa la Het Muiderslos drept reședință oficială un castel medieval înconjurat de fortificații. Întocmai ca Montaigne – pe care de altminteri și-l număra printre magiștri – făcuse din acest castel un loc de studiu, de reculegere și meditație, ca și de întâlnire cu spiritele instruite din epocă, savanți, poeți, oameni de litere, filozofi, artiști ș.a. Printre obișnuirii reuniunilor puteau fi remarcate și câteva figuri feminine: poeta catolică Maria Tesselschade (1593–1649), poeta Anna Romer Vischer (1583–1650) și cântăreața evreică Francisca Duarte (prima jumătate a secolului al XVII-lea). Castelul înconjurat cu ziduri, prevăzut cu încăperi subterane, care în trecut foloseau ca temnițe pentru prizonieri sau proscrisi, devenea acum un loc de discuții și elaborări superioare, oficiu de artă și de gândire umanistă. Ca poet tragic, Hooft l-a urmat pe Seneca; în creația comică s-a apropiat de Plaut. Principala sa operă dramatică, *Warenaar*, model în epocă de teatru realist, constituia de fapt o adaptare după *Aulularia*.

Pe o treaptă mai nouă, cristalizând o perioadă de baroc timpuriu, se află Gerbrandt Adriaenzoon Bredero (1585–1618). A debutat ca poet dramatic în 1611, cu tragedia *Rodderich ende Alphonsus*; în 1612 a dat la iveală tragicomedia *Griane*; popularitatea însă i-a adus-o creația comică. *De Spaansche Brabaender* (1617) – despre care am amintit anterior – se numără printre cele mai bune comedii olandeze din secolul al XVII-le. În *Het Moortje* (1615) s-a inspirat din Terențiu. Dar deosebit de autentice sunt farsele. Între acestea, cele mai cunoscute sunt *Klucht van de Koe* (Farsa vacii) și *Klucht van den Molenaar* (Farsa morarului). Găsim aici un umor plin, efervescent, de o vitalitate rustică punctată însă cu nuanțe sceptice, amintind și el atât prin înțelepciunea glumeață ca de proverb cât și prin coloritul ingenios, de tablourile lui Brueghel cel bătrân.

La un moment dat, în camera de retoricieni denumită „Înflorind în iubire“ din Amsterdam s-a ivit un conflict de idei între tabăra înnoitoare și cea conservatoare, amenințând cu spărturi și ruperi grave de echilibru în mișcarea națională de teatru. Salvarea a venit de la priceperea, inițiativa și însuflețirea lui Samuel Coster (mort în 1648), om de teatru și autor format în cercul Bredero, supranumit de către contemporani un „Ben Jonson al Olandei“. A strâns în jurul său pe dramaturgii cei mai autorizați și a întemeiat la Amsterdam primul teatru independent din Olanda. Inaugurarea a avut loc în ziua de 1 august 1617, cu o tragedie despre asasinarea prințului Wilhelm de Orania a dramaturgului G. van Hôghendorp. Coster ridicase acest teatru cu banii lui. Pe frontispiciu se afla emblema academiei: un coș cu albine, iar dedesubt inscripția „Yver“ (zel), deviza cercurilor de teatru. Cu timpul, instituția avea să treacă sub protecția unor foruri comunale.

În această vreme, stilul baroc făcea progrese și în alte direcții literare. Latinistul Heinsius omagia în cântecele sale și pe Bacchus și pe Cristos. Pastorul Jacobus Revius (1586–1658), poet și filolog, compunea sonete pe tema patimilor din *Biblie*. Dirk Volkersten Coornhert (1522–1590), în proza lui viguroasă, încărcată de satiră și rechizitorii, condamnase persecuțiile religioase și intoleranța calvinistilor. Este

epoca în care își va face apariția Joost van den Vondel, principalul reprezentant al barocului olandez.

6. Joost van den Vondel

Joost van del Vondel (1587–1679), considerat de istoria literară olandeză drept poetul prosperității burgheze, a fost un autodidact. Aceasta însă nu l-a împiedicat să se dăruiască studiului, să capete un puternic sentiment al literelor, să înțeleagă spiritul Antichității, să gândească istoric, să pătrundă sensul marilor evenimente contemporane, să întrețină corespondență cu Hooft și Hugo Grotius, să se înconjoare de prietenii spirituale și să străbată prin încercările adeseori dureroase ale vieții sale cu superioritate.

Era fiul unui negustor din Amsterdam. Moștenise de la acesta un comerț înfloritor de încălțăminte. Câtăva vreme l-a condus el însuși; dar curând îl va trece pe seama soției sale, rămânând ca el să se dedice aproape în întregime studiului și activității scriitoricești. La adăpost de grija materială a existenței, a putut să-și desfășoare această vocație în voie. În 1620 a trecut prin situații grele. Magistrații l-au pus sub urmărire pentru aluzii neîngăduite în drama sa *Palamedes, oft Vermoorde Onnooselheyd* (Palamede sau Inocența masacrată). Adevărul e că sub haina sa clasică piesa ascundea o intenție politică; poetul lua atitudine în favoarea marelui pensionar al Olandei, Olden Barneveldt, unul din întemeietorii Provinciilor Unite, condamnat la moarte de *stathouder*-ul Mauriciu de Nassau, adversar victorios împotriva Spaniei. Și alte conflicte cu contemporanii i-au tulburat deopotrivă viața. A fost acuzat cu necruțare de nestatornicie în credință: de la anabapțiști trecuse la remontranți, pentru ca după aceea să devină catolic. Un fiu risipitor l-a ruinat, familia l-a părăsit. La vârsta de șaptezeci de ani împliniți s-a văzut nevoit să primească o îndeletnicire mediocră la Muntele-de-Pietate. Abia după câțiva ani avea să i se îngăduie de a primi indemnizația fără a mai presta serviciul propriu-zis. Moralmente însă nu s-a descumpănit; fie și în toiul amărăciunilor sale a continuat să scrie și să se devoteze comunității.

Creația sa poetică s-a manifestat în direcții variate. Pot fi amintite: imnurile dedicate lui Friedrich Heinrich de Nassau, unificatorul celor Șapte Provinci; cântece de glorie a patriei; poeme omagiale închinat navigației olandeze aflate pe atunci în plină prosperitate, bursei din Amsterdam, instituțiilor municipale și regenților; relatări și comentarii asupra unor evenimente contemporane de răsunet universal (asasinarea lui Henric al IV-lea, viața lui Gustav Adolf al Suediei, soarta Mariei Stuart, amenințarea musulmană); cantice religioase, celebrând pietatea din familia creștină; două mari poeme didactice (*Altaergeheimenissen* – Misterele altarului, *De Heerlijkheit der Kerke* – Splendoarea bisericii); traduceri în versuri și proză ale *Psalmilor*; traduceri din poeți greci, latini, în parte și francezi. Însă capitolul cel mai puternic îl

formează opera dramatică. Vondel a compus treizeci și două de piese de teatru, dintre care multe vor intra în fondul constitutiv al teatrului național olandez.

Vondel a dirijat tradiția națională a vechilor *spelen van sinnen* înspre o artă barocă despre care s-a spus că ar reprezenta în teatrul olandez o echivalență a picturii lui Rubens. Din drama antică, poetul a împrumutat tonul măreț, solemnitatea discursului. Cunoștea pe Sofocle și Euripide, din care tradusese fragmente. Inițial mai avusese două modele, însă în proporții mai reduse: Seneca și Du Bartas¹. Evenimentele lumii sunt privite prin prisma luptei dintre Dumnezeu și Lucifer, prețul acestei lupte fiind sufletul omului, iar soluția judecătii de apoi, culminând cu iertare și fericire.

Transpunerea pe scenă era făcută în stil baroc: tablouri vaste, bogății de culoare, pasiuni tumultuoase, eroi stăpâniți de sentimente înalte, martiri sublimi, dezlănțuiri violente de pofte și patimi, figurări deopotrivă ale cerului și ale pământului, coruri patetice, versuri sonore, alternări de situații extreme.

Prima tragedie a lui Vondel, *het Pascha, ofte de Verlossinge Israëls uit Egypten* (Paștele sau Plecarea israeliților din Egipt), s-a reprezentat la Amsterdam în 1612 de către o cameră brabantă denumită „Floarea de levănțică”. Scena inițială e dominată de apariția lui Iehova în tufișul înconjurat de flăcări; ultima cuprinde trecerea Mării Roșii. Sfârșitul fiecărui act era marcat prin intervenții ale corului.

În ianuarie 1638, noul teatru construit la Amsterdam și-a deschis porțile cu *Gijsbrecht van Aemstel*, piesa lui Vondel despre care s-a spus că simboliza drama națională a Olandei. De fapt, autorul se inspirase din lupta orașului Amsterdam în 1304 împotriva feudalilor din Kennemerland.

Gijsbrecht află că inamicii au ridicat asediul cetății. Vosmeer, un prizonier, îi confirmă știrea. Ordonă să fie adusă la chei corabia pe care dușmanii au părăsit-o în retragerea lor. Totul însă fusese doar o stratagemă. În vreme ce populația orașului se afla la biserică sărbătorind fericită Crăciunul, din corabie aveau să coboare soldați înarmați, incendiind cartiere întregi. Au loc scene emoționante. Soția lui Gijsbrecht avusese presimțiri sumbre, dar acesta nu i le luase în seamă. Gijsbrecht, înfruntând flăcările, sare în ajutorul episcopului și a stareței; împreună cu alții, aceștia înțelegeau să rămână pe loc pierind o dată cu orașul. Când situația părea mai tragică decât oricând, arhanghelul Rafael aduce mesajul cerului: cetatea e pierdută și va fi adusă în stare de sclavie; într-o zi însă va renaște în și mai multă glorie și frumusețe. Deocamdată Gijsbrecht trebuie s-o părăsească. Înclinându-se, depunând armele, acesta va lua de acum înainte drumul exilului.

Piesa a intrat cu profunzime în patrimoniul sufletesc și moral al poporului olandez. E limpede că autorul s-a inspirat din cartea a II-a a *Eneidei* lui Vergiliu; nu e însă mai puțin adevărat că tensiunea interioară a operei i-a fost dictată de sentimentul național. A rămas cea mai populară dramă din tot repertoriul olandez.

¹ Poet francez (1544–1590), hughenot, militant prieten cu viitorul rege Henric al IV-lea. În marile sale poeme *Judith*, *Uranie*, *Le Triomphe de la Foi*, toate apărute în 1583, ataca senzualismul păgân din doctrina Pleiadei.

La Amsterdam, începând de la jumătatea secolului trecut, s-a instituit tradiția ca drama să fie reprezentată pe scena națională la fiecare sfârșit de an.

Lucifer, cea mai reprezentativă dintre tragediile lui Vondel, a văzut lumina scenei în 1654. Se pare că magistrații au ridicat obiecții. De aceea, inițial nu a fost jucată decât de două ori. Ca factură urma linii clasice: acțiune distribuită în cinci acte, coruri, vers alexandrin. Atmosfera, în genere, era de mister religios, însă cu înțelesuri filozofice și morale mai pronunțate. Găsim drept idei conducătoare: gelozia lui Lucifer împotriva oamenilor, rebeliunea și căderea lui, a noua creație a divinității. Faptele sunt arătate în culori vii, menite să ni le apropie; nu evenimente pierdute într-un trecut hieratic, rupte de lumea noastră, ci desfășurări aduse într-o rază de percepții și simțiri active. Ne este înfățișată tragedia produsă în lume de căderea îngerilor; în contrast cu aceasta apare minunăția cerească, dar nu ca domeniu interzis, ci ca unul spre care putem năzui prin lucrarea harului mântuitor.

Fabula combină în stil baroc elemente păgâne și creștine. Apollo a trimis pe Lucifer pe pământ ca să afle în ce fel își duce viața aici prima pereche de oameni. Impresia este fericită. Arhanghelul Gabriel întărește constatările lui Lucifer. Dumnezeu a creat pe om ca să-l ridice deasupra îngerilor. Lucifer e nemulțumit de această intenție a creatorului. Îl vedem jurând că va căuta să înțeleagă mobilul hotărârii divine și că la nevoie cu orice risc își va apăra drepturile. Încercarea de mediație a lui Apollo nu reușește. Prăpastia între Lucifer și arhanghelul Mihail se sapă adânc. Arhanghelul Rafael nu va izbuti nici el să potolească răzvrătirea orgoliosului. În lupta începută, arhanghelul Mihail este victorios. Din această clipă, Lucifer se va transforma într-un monstru hidos, prăbușit în întunericuri.

Corul, întocmai ca în tragediile antice, comentează momentele dramatice ale acțiunii; cântări de preamărire a divinității alternează cu accente de zguduire a rebelilor, cu reflecții triste asupra luptelor dintre oameni sau cu strigăte de nădejde și salvare.

Drama a primit diferite interpretări. E vorba de o fervoare religioasă în spiritul secolului al XVII-lea sau de o alegorie politică și națională, inspirată de suferința țării sub stăpânirea străină? Putem admite că în inspirația poetului au dictat și s-au împletit ambele ipostaze. Vondel a dedicat această operă împăratului Ferdinand al III-lea, „întregitorul imperiului și apărătorul creștinătății împotriva turcilor“. Dedicția înseamnă mai mult decât un simplu gest protocolar. Simbolul religios și gândirea politică își dădea mâna; poetul înțelegea să așeze soarta poporului și a epocii sale și într-un plan divin al existenței.

Cităm mai departe: trilogia pe tema *Joseph* (1640); *Maria Stuart* (1646), frescă tragică inspirată din evenimente contemporane, însă tratată în manieră clasică, cu comentarii ale corului; *Jephtha* (1659), *David* (1660), *Samson* (1660), *Adam în Ballionscahp* (Adam exilat, 1664), toate drame cu subiecte biblice, conduse în spiritul dinamismului baroc. Adăugăm și o seamă de tragedii inspirate din mitologia antică: *Iphigenia* (1617), *Polyxena* (1619) ș.a.

Pentru celebrarea acordului de la Münster și apoi a păcii de la Westfalia care puneau capăt unui război de opt decenii (1648), Vondel a scris în stil italian pastorală *De Leeuwendalers* (Locuitorii din valea leilor). De fapt, e singura lui creație comică.

Alegoria are substrat istoric. Leeuwendaal este o țară imaginară. Locuitorii ei trăiesc de mult divizați în două părți distincte: cei din nord și cei din sud. Îmbătându-se cu prilejul unui banchet în onoarea lui Pan, au ucis pe Warandier, fiul zeului pădurilor, și pe Duinrijk, fiul lui Pan, care sârise să-i despartă. De aici avea să se încingă o lungă și aprigă luptă între Lantskroon, regele din sud, și Volkaert, cel din nord. O dată războiul sfârșit, printre condițiile admise era și aceea ca în fiecare an locuitorii din Leeuwendaal să sacrifice zeului Pan un tânăr. Într-o zi, sortii au ales pentru acest sacrificiu pe Adelaert, fiul lui Warandier. În clipa în care trebuia să se oficieze jertfa, o fecioară din nord, din iubire pentru victimă, va cere să ia locul acesteia. Era frumoasa Hageroos, fiica lui Duinrijk. Pan va interveni de îndată oprind sacrificiul. Tinerii se vor căsători. Se împlinea astfel un cuvânt al oracolului: persecuția va înceta în ziua când sălbaticul va ținti în inima lui Pan.

Și aici deslușim semnificația politică. Regele din nord reprezenta statele Olandei; regele din sud, părțile aflate sub stăpânirea Spaniei. Căsătoria celor doi tineri simboliza unirea ce va trebui să se instituie, pe deasupra oricâtor deosebiri și dispute, între cele două părți ale Olandei.

În ce privește arta de constructor dramatic, Vondel urma rigiditatea lui Seneca. Izbutea însă ca în această rigiditate să imprime tensiune lirică, să păstreze expresia colorată a fondului popular, să creeze apropieri între evenimentele biblice și evenimentele propriei epoci, să polarizeze adeziunea simțirii comune. Este un reprezentant de frunte al teatrului baroc european. Trebuie să precizăm însă că barocul său se deosebea mult de cel cu caracter mai formal, în spirit de curte, al italienilor, spaniolilor și francezilor. Prin structură sufletească, deopotrivă și prin concepție artistică, Vondel înțelegea să rămână legat de simțirea populară. Un sentiment profund al realităților locale, asemănător cu acela al pictorilor din școala neerlandeză, i-a dat putința ca în barocul lui să înscrie virtuți burgheze, toate de natură să lege simțirea sa de poet cu nevoie de a-și sluji patria și credința. Istoria literară îl așază, pe linia dezvoltării barocului european, între Calderón și Milton.

7. Alte manifestări caracteristice

În repertoriile care s-au putut desfășura pe scena de la „*Schouwburg*” din Amsterdam au figurat și drame cu situații de groază, influențe în bună parte ale teatrului elisabetan și ale trupelor de actori englezi. Un început caracteristic în această privință îl găsim în piesele lui Samuel Coster (mort în 1648), pline de situații ca acestea: Hecuba, după ce a scos ochii lui Polymnestor, este lapidată de mulțime (*Polyxena*); eroina este decapitată pe scenă (*Isabella*); eroul moare spânzurat sub ochii spectatorilor (*Tisken van der Schilden*); ș.a. Mai cu seamă faptul se va accentua la Jan Vos (1615–1657), în piesele *Aran en Titus*, *De Parijsche Bruiloft*

(Nunta însângărată de la Paris), *Venizende Torquatus* (Venețianul Torquato). În aceasta din urmă exista un episod în care iubita eroului trebuia să fie violată de către adversarul lui pe scena deschisă. Tot la acest autor putem găsi și alte inițiative spectaculare: prelucrarea cu notă senzațională a unor piese de Vondel precum și presărarea situațiilor tragice cu elemente de comedie ori de spectaculozitate și fast (balet, tunete, fulgere ș.a.).

În 1664 s-a început la Amsterdam construirea unui nou „*Schouwburg*”. Față de cel anterior marca o seamă de progrese tehnice – culise, instalații, inventar de scenă – corespunzând drumului de la teatrul de amatori spre cel profesionist. Primii actori s-au recrutat dintre retoricieni. Curând, în cadrul academiei condusă de Coster, avându-se în vedere exemplul trupelor engleze, a luat ființă o cameră profesională de actori, prima în acest gen. Roadele ei nu vor întârzia să se arate. Din sânul ei vor răsări actori de vocație, cu locul lor bine stabilit în dezvoltarea teatrului național olandez. Se dau ca nume reprezentative: Adam Karel van Zjernez (și autor totodată), elevul acestuia, Pieter Francius (de asemenea vestit profesor de dicțiune), Ariana Noozeman van den Bergh și fiica ei Maria (primele actrițe-femei pe scena *Schouwburg*-ulu din Amsterdam), Jan Baptist van Vornenbergh (colaborator mai întâi în trupele engleze, conducător apoi al unei trupe naționale, întemeietorul primului teatru la Haga, organizator de turnee în Danemarca, Suedia și Germania), Jan Noozeman și Jacob Rijndorp (în colaborare, aceștia din urmă au înființat teatrul din Leyda).

Repertoriile teatrului din Amsterdam și ale teatrelor nou înființate în celelalte orașe cuprindeau, în afara creației originale, numeroase traduceri, prelucrări și adaptări din literaturile străine. Lope de Vega, în genere, era aplaudat. Traducerile nu urmau întotdeauna linia strictă a originalului; aveau mai mult caracter de adaptări, indicându-se de regulă sursa spaniolă, nu însă și autorul propriu-zis. Figurau, de asemenea, prelucrări din autori francezi: Corneille (în special *Le Cid*), Scarron, Boisrobert. Cele mai apreciate erau comediile lui Molière, pentru motivul că multe din tipurile și zugrăvirile de moravuri din acestea aveau puncte de asemănare cu modul de viață olandez și mentalitatea burgheză. Aparent, forma clasică din comediile poetului francez și spiritul rustic al *klucht*-ului local se deosebeau mult; în realitate, le apropiau autenticitatea și adevărurile lor culese din observarea imediată a realității.

8. Funcțiunea europeană

Perioada de înflorire a teatrului olandez, a coincid cu „epoca de aur” a țării. Începând din secolul al XVIII-lea, paralel cu stagnarea vieții politice, mișcarea dramatică va intra și ea în umbră. Ceea ce va urma de acum înainte în teatrul național olandez, bineînțeles pentru o perioadă, nu poate suferi comparație cu strălucirea barocă atinsă în secolul al XVIII-lea. Creația originală, într-adevăr, va fi mai ștearsă; în ce privește însă constituirea teatrului profesionist ca și

perfecționarea artei actoricești, progresele sunt mari. Atât de mari încât turneele trupelor de actori vor deveni vestite, dobândind mai ales în spațiile de limbă germană notorietăți aproape egale cu acelea ale trupelor italiene și engleze.

Teatrul baroc olandez, în afara felului cum pe plan național a sprijinit lupta de afirmare și independentă a țării, își are și însemnătatea lui europeană.

A reprezentat, într-o regiune centrală a continentului nostru, un punct caracteristic de întretăieri și interferențe: italiene, spaniole, engleze, germane și franceze. Și-a însușit optica umanistă a Renașterii, păstrând însă viu și activ fondul tradițional al creației locale. A fost prezent în luptele religioase ale epocii, înregistrând deopotrivă acțiunile Reformei și Contrareformei, nu cu revărsări intolerante ori crispări dogmatice, ci în genere cu măsură, cu un simț de respect și răspundere față de căutările și frământările conștiinței omenesti. A folosit forme baroce, unele împrumutate, altele create local, dar nu pentru fast și decor de curte, nici pentru satisfacții artistice de modă și suprafață, ci pentru regenerarea unei spiritualități burgheze, ca sursă de creație autohtonă și ca factor de rezistență națională.

Și încă un fapt a cărui însemnătate nu trebuie să ne scape. Începând încă din secolul al XVII-lea, dar accentuându-se cu putere în cel următor, Olanda avea să devină un oficiu european al toleranței, al rațiunii și al moderației, o țară de azil politic și moral al luptătorilor pentru libertate și drepturile omului. Olanda cunoscuse îndelungi persecuții pentru credința sa; istoria ei, cel puțin în ultimul secol, fusese o luptă aspră, eroică, în numele unui patriotism activ întemeiat pe independență de gândire; în universitățile olandeze – Leyda, Franeker, Groningen, Utrecht – se întâlneau profesori, studenți și cărți din diferite țări, Franța, Germania, Anglia, Suedia, Danemarca, Polonia, Ungaria ș.a.; spiritul lui Erasmus, cu viziunea lui universalistă, nu înceta să plutească tutelar; când s-a produs revocarea Edictului de la Nantes, Olanda era țara de pe continent cea mai aptă spiritual și cea mai pregătită sufletește să găzduiască pe protestatarii nevoiți să se exileze din patria lor; în vreme ce în alte țări din Occident chiar pentru publicații inofensive se cereau patente regale și nesfârșite vize ale cenzurii, în Olanda se găseau editori, tipografi și librari gata să difuzeze în orice limbă, pe deasupra oricăror deosebiri politice sau religioase, manifeste, pamflete și cărți din acelea care într-o epocă de tensiune istorică aveau menirea să dea expresie unei conștiințe europene în prefacere revoluționară. Într-adevăr, de la 1688 încoace și spiritul războinic, și spiritul de aventură care conduseseră la întemeierea puterii maritime și coloniale păreau mai în umbră; le lua locul o mare activitate comercială, dar nu una cu discriminări și monologuri, ci una clădită pe vrednicii întreprinzătoare, cosmopolitism burghez și spirit politic de toleranță. La constituirea acestui climat, cu însemnătatea lui națională și europeană, teatrul olandez din secolele XVI-XVII a contribuit în mod esențial. A creat stări de spirit; a luat atitudini în probleme și dezbateri ale vremii; a simțit, deopotrivă, și tresăririle istoriei și acelea ale conștiinței umane.

CAPITOLUL XI

TEATRUL RENASCENTIST ÎN ALTE ȚĂRI EUROPENE

1. Țările scandinave

Danemarca în special numără viața de teatru printre faptele de seamă ale tradiției ei culturale.

În Evul Mediu, reprezentările de mistere, îndeajuns de frecvente, celebrau în spirit catolic viața și virtuțile sfinților naționali. Începând din prima treime a secolului al XVI-lea, prin adoptarea Reformei și separarea de biserica romană avea să se petreacă modificări importante și în atmosfera generală de teatru. Ca și în celelalte țări protestante, spiritul și stilul *Bibliei* vor impregna puternic aproape toată întinderea creației literare. Practicile și intonarea în comun a canticelor luterane propaga acest spirit în diferitele straturi ale populației, operând totodată o sudură de adâncime cu tradiția orală a cântecelor populare. Asistăm la revizuiți ale normelor de educație, la transpuneri locale ale indicațiilor pedagogice elaborate la Wittenberg și la introduceri sistematice ale unor manifestări de teatru în programele de învățământ ale colegiilor religioase. Printre alte îndatoriri profesionale, magiștrii aveau și pe aceea de a compune sau adapta texte pentru reprezentațiile studenților, în instituțiile de învățământ nou create. De două ori pe an, în genere, aceste instituții erau obligate să organizeze spectacole erudite, având în program tragedii cu subiecte biblice și comedii de inspirație umanistă.

Numele câtorva magiștri care s-au dedicat acestei activități au intrat în istoria literară. Acțiunea lor nu s-a limitat la cadrul colegiilor, ci s-a repercutat și în afară, răspândind interes pentru literale clasice și stimulând preocuparea de teatru în sânul burgheziei. Și anume: P. J. Hegelund (1542–1614), autorul unei piese *Susanna*, adaptată după un model german, Anders K. Tybo (1600–1639?), dovedind, mai ales în *Absalon*, inventivitate și meșteșug în mînuirea mijloacelor scenice; Hieronymus Justêsen Ranch (mort în 1607), pastor și magistru la colegiul din Viborg,

discipol al lui Terențiu, autorul comediei *Un nemernic zgârie-brânză*, satiră vie, îndrăzneată, pe alocuri cu note licențioase, la adresa zgârcitului și a zgârceniei.

Întâlnim totodată și manifestări de teatru renașcentist. Acestea însă sunt mai puțin caracteristice. Nu-și propuneau, ca în celelalte piese, scopuri educative și edificatoare, accentul lor căzând pe latura distractivă ori somptuoasă. E vorba mai cu seamă de reprezentații organizate cu prilejul unor cortegii regale, a nunțiilor princiare, a primirilor de oaspeți înalți, a diferitelor aniversări și comemorări. Pentru asemenea ocazii se compuneau scenete cu teme din mitologie, pretexte pentru desfășurări de fast, costume, dans și cântece. Textul vorbit folosea două limbi: în scenele cu caracter mai grav, mai nobil, mai dramatic, ori limba latină ori cea germană; în scenele mai apropiate de farsă, limba daneză. Existau și cazuri când aceste reprezentații își propuneau teme mai profunde. Astfel, cu prilejul unei nunți regale celebrate în 1647, fantezia mitologică pusă în scenă figura o luptă de idei și de sensuri morale între mai multe vicii și virtuți.

Către sfârșitul secolului al XVIII-lea, dar mai cu seamă în primele decenii ale celui următor, în gustul pentru teatru al publicului danez s-a înregistrat o separație: publicul mare își îndrepta simpatiile spre trupele germane, publicul de curte spre teatrul francez. Primul gusta piesele cu intrigă amplă, cu descrieri istorice, cu aluzii politice, cu pasiuni omenеști răscolite; celălalt prefera jocul comedienilor francezi și repertoriile lor în stil clasic. În 1716, de altminteri, o trupă de actori francezi se și instala la curtea regelui.

Curând această competiție franco-germană avea să fie umbrită de un factor nou: opera italiană. Pentru moment, cel puțin în sfera aristocratică, devenea victorioasă; în 1720, trupa de comedieni francezi ai regelui a fost concediată. Dizgrațierea însă nu a durat mult. Datorită eforturilor depuse de francezul Étienne Capion (mort în 1759), om de teatru, scenograf, expert în mașini de scenă, trupa a fost restaurată. Nemaiavând puțința de a juca la curte, s-a îndreptat spre publicul mare. Departе de a întreține rivalitatea cu trupele germane, dimpotrivă, le-a cerut colaborarea. S-a ajuns astfel ca pe aceeași scenă să se joace alternativ repertorii franceze și germane.

Capion la început și-a desfășurat activitatea într-o clădire modestă. După un timp avea să se ridice în principala piață din Copenhaga edificiul care va deveni instituție națională sub denumirea de *Teatrul Regal*. Aici, în atmosfera de lucru imprimată de conducătorul priceput, vor fi absorbiți ultimii supraviețuitori ai trupei franceze. Noua instituție manifesta o prețuire aparte pentru Molière; spiritul acestuia stăruia aproape în totul, fără ca prin aceasta să se renunțe la alternarea cu piese originale și, în genere, fără să se nesocotească vreo trăsătură din cultul comun pentru tradițiile teatrului autohton.

După Capion, direcția artistică a trecut pe seama unui alt francez, Magnon de Montaignu. Acesta va avea privilegiul să se știe ajutat de cel mai de seamă spirit literar în lumea scandinavă a epocii, Ludvig Holberg (1684–1754). Creația lui, ca tonalitate spirituală, aparține secolului al XVIII-lea. Dar în măsura în care prin

Holberg s-a pus capăt unei perioade de tranziție și s-a ajuns la cristalizarea ideii de teatru național, e nevoie ca o seamă de date generale să fie amintite și aici.

Holberg era de origine norvegiană; la data aceea separația politică dintre Danemarca și Norvegia nu se produsese. Întrunea în personalitatea lui valențe multiple: istoric, jurist, filozof, pedagog, poet satiric, autor dramatic. Făcuse studii la Amsterdam, Paris și Roma, însușindu-și cosmopolitismul iluminat al epocii. Întors în Danemarca după anii săi de călătorie și de largi experiențe intelectuale în medii de cultură diferite, era în măsură să observe, să cunoască și să caracterizeze societatea daneză cu criterii obiective și egale de om învățat. Și-a exercitat vocația de scriitor în mai multe direcții; în teatru însă și-a găsit expresia cea mai vie și mai naturală. A avut drept modele pe Plaut, Terențiu, Shakespeare și Molière; nu mai puțin se simțea legat și de spiritul german, în special cel conformat de barocul silezian și teatrul iezuit. A dat la iveală treizeci și patru de opere dramatice, între care câteva – *Jeppe de la munte*, *Erasmus Montamus*, *Vasul de aramă* ș.a. – vor lua loc în galeria de capodopere ale creației comice universale.

În teatrul său comic, Holberg ia atitudine împotriva suficienței și pedanteriei, împotriva prejudecăților și superstițiilor de tot felul. În măsura în care urmărea să creeze un climat de bun-simț și de echilibru moral în care valorile științei și ale culturii să poată câștiga mentalitatea păturilor de mijloc, acest teatru s-a înscris în sfera iluministă a secolului al XVIII-lea și va trebui analizat ca atare. Nu e însă mai puțin adevărat că Holberg a aparținut spiritual și secolului anterior, întâi prin colaboratorii cu care a pornit la drum, apoi prin spiritul său baroc, prin străduința de a da unitate daneză unei activități solicitate de influențe diferite, în cele din urmă prin misiunea pe care înțelegea s-o atribuie teatrului stabil, profesionist.

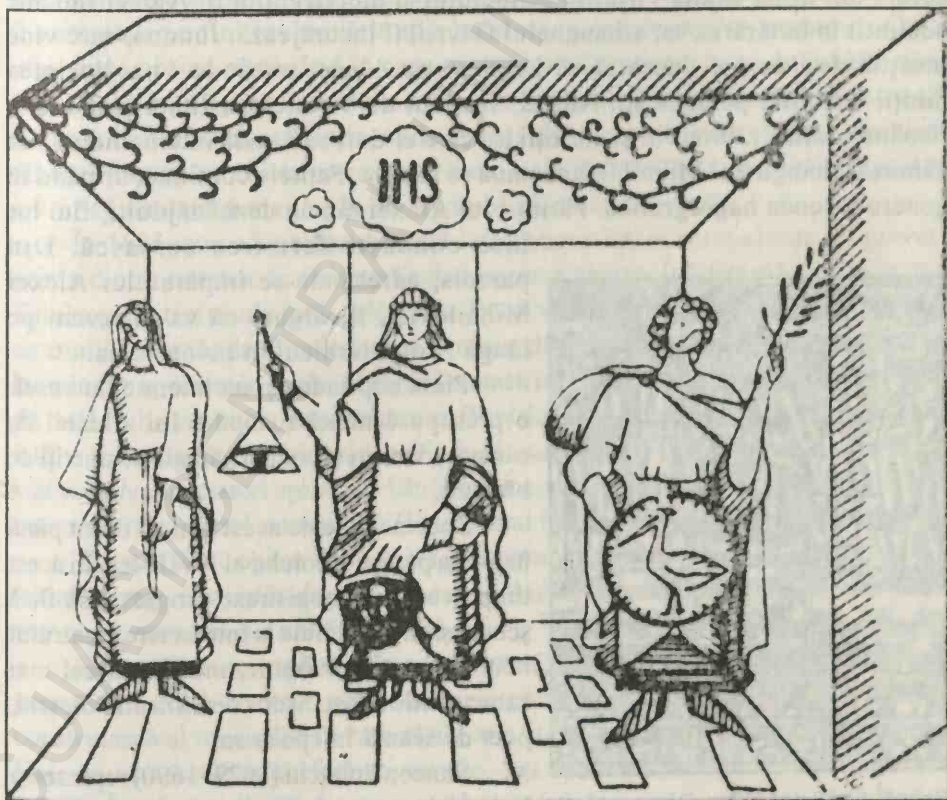
În Suedia, situația e în bună parte asemănătoare. De-a lungul întregului secol al XVII-lea, cu prelungiri și în secolul următor, interesul pentru teatru a fost întreținut prin activitatea colegiilor, a trupelor ambulante și a serbărilor de curte. Se semnalează că în personalul regelui Gustav Adolf (1611–1632) figură și un director artistic care a mijlocit instalarea la curte a unei trupe germane de actori. În timpul reginei Cristine (1626–1689), turneele de trupe olandeze, germane și italiene în capitala țării s-au înmulțit. Se menționează că în 1683 s-a reprezentat de către amatori, în limba franceză, *Iphigénie* de Racine. Amintim că și Descartes, în timpul petrecut la curtea acestei regine, a fost invitat să compună versuri pentru un balet și să desfășoare în consecință și o anume activitate regizorală.

Totodată se fac și încercări în direcția unui repertoriu național. În perioada domniilor lui Gustav Adolf și Carol al XII-lea (1682–1718), „perioada de glorie“, patriotismul suedez se afirmă cu vigoare. Barocul va susține acest patriotism printr-o literatură încărcată de orgoliu național, gata să celebreze forța, eroismul, gustul de aventură și de expediții îndrăznețe. În această atmosferă aveau să figureze, fără strălucire ori vreo semnificație aparte, și câteva manifestări de teatru. În 1665, studenții din Stockholm (nu exista încă un teatru profesionist) au reprezentat în fața regelui *Rosimunde* de Urban Hjärne (1641–1724); e o tragedie în care eroina, o

regină lombardă, își ispășește cruzimile. În ce îl privește pe Georg Stjernhjelm (1598–1672), părintele poeziei suedeze, și prin tragediile lui de inspirație umanistă, și prin libertate de balet scrise pentru serbările curții a rămas în marginea creației dramatice propriu-zise.

2. Rusia

După criza din sistemul moscovit, cu implicațiile ei dinastice, politice și sociale, izbucnită către sfârșitul secolului al XVI-lea, secolul al XVII-lea a reprezentat în cultura și literatura Rusiei o perioadă de limpeziri și de tranziție de la formele lor medievale spre altele moderne. Se păstra mai departe legătura spirituală cu tradiția culturii bizantine; limba își menținea vitalitatea ei autohtonă; sentimentul național și cultul ortodox continuau să fie puternice și să se apere cu hotărâre; în același timp își făceau însă drum și elemente ale civilizației apusene sub impulsul unei curiozități intelectuale în creștere, urmare printre altele și a îndelungilor refulări și constrângeri ce-i precedaseră. Nu arareori, în apărarea sa, clerul ortodox avea să împrumute arme ale propagandei catolice, după modele pe care le găsea la polonezi și lituanieni.



Scenă dintr-o reprezentație de teatru școlar rus, secolul al XVII-lea.

În 1631, mitropolitul Petru Movilă al Kievului a reorganizat „Academia bisericească“, inspirându-se în largă măsură din instituțiile de învățământ conduse de iezuiții polonezi. Notăm că acest oraș a fost în multe privințe un izvor de viață culturală pentru popoarele din Ucraina, Rusia și Bielorusia. Ne interesează mai cu seamă influența exercitată la Moscova, pe deasupra multelor rezistențe întâmpinate aici din partea cercurilor conservatoare. Din cele opt clase ale colegiului, două se dovedeau de importanță deosebită: clasa de poetică (a V-a) și clasa de retorică (a VI-a). Paralel cu enunțarea principiilor abstracte ale poeziei și explicarea formelor literare se cerea ca elevii să facă și exerciții practice, scris, compoziție, versificație și dramatizare. Întâlnim în germene teoria celor trei stiluri (sublim, mediu, vulgar), pe care peste câțiva vreme avea s-o formuleze Lomonosov. Drama școlară se afla în egală atenție. Aceasta, în genere, își alegea subiecte religioase, cu intercalări de mici comedii și intermedii laice.

Avem în *Alexei, omul lui Dumnezeu* un model de asemenea dramă. Arhanghelul Rafael anunță că misiunea lui este de a sprijini căsătoriile. Îl contrariază însă faptul că Alexei, un senior bogat cu trei mii de servitori, insistă să rămână celibatar. Într-o discuție purtată cu arhanghelii Rafael și Gavriil, acesta din urmă exaltă virtuțile celibatului și ale virginității. Alexei rămâne neclintit în hotărârea sa; arhanghelul Gavriil îl încurajează. Junona, care vine însoțită de Bucurie, încearcă să-l seducă pe Alexei trecându-i pe dinaintea minții fericirile pământești. Alexei, susținut de Virtute, Castitate și Sărăcie, rămâne neclintit. Intervin și părinții lui care ar dori să-l vadă întemeindu-și un cămin. Arhanghelul Mihail îl îndeamnă să reziste. Faptele continuă, urmând în genere legenda hagiografică. Părinții lui Alexei rămân deznădăjduiți; fiul lor însă cunoaște fericirea cerească. Din paradis, adresându-se împăratului Alexei Mihailovici, îl asigură că va interveni pe lângă Atotputernicul în favoarea sa.

Piesa cuprindea și un intermediu vesel: o presupusă nuntă rustică a lui Alexei, cu cântece, dansuri și comici gălăgioși, amețiți de băutură.

Spectacolele de acest gen au durat până în prima parte a secolului al XVIII-lea. În acest timp aveau să înregistreze progrese, să facă școală și să contribuie la întemeierea teatrului laic. În această evoluție, momentul cel mai caracteristic a fost înscris de Simeon Poloțchi, poet de seamă în epoca sa.

Simeon Poloțchi (1629–1690) reprezenta în mod autentic civilizația kieviană. Venirea lui la Moscova, în 1663 a însemnat în



Scenă din *Fiul risipitor*. Reprezentație de teatru școlar rus 1685.

dezvoltarea modernă a literaturii ruse un punct de plecare. Iubea poezia, atribuindu-i totodată misiuni diferite. Poeziile sale erau scrise într-o limbă compozită, reunind în ea elemente ruse, slavone și poloneze. Prin odele și cântecele lui religioase, în parte parafrazări ale psalmilor, începea în literatura rusă un gen pe care aveau să-l perfecționeze mai târziu Lomonosov și Derjanin. A scris și în slavonă în biserică, devenită în secolul al XVII-lea limba literară; e interesant însă că în operele sale dramatice s-a preocupat să folosească un limbaj mai viu, mai natural, de felul celui din vorbirea obișnuită.

Sub pana lui, cadrul dramei școlare religioase s-a lărgit prin raportări la actualitate, unele cu intenție satirică, majoritatea de ordin moralizator.

Iată, de exemplu, comedia *Fiul risipitor*. Parabola biblică este tratată cu libertate. În epilog, Poloțchi judecă aspru, rechizitorial. Condamna veleitățile de independență ale tinerilor; merge chiar până la a sublinia binefacerile bicicului: „gonește din inima copilărească spiritul de revoltă”. Într-o bună parte a tineretului, mai ales în pătura aristocratică, străinătatea exercita o adevărată fascinație. E posibil ca autorul să fi făcut aluzie la aceia care se arăta gata să prețuiască tot ce era „străin”, cu dispreț și superficialitate față de ce puteau găsi acasă. Totuși nu e mai puțin adevărat că într-un anume moment al acțiunii îl vom auzi pe fiul învinovățit apărându-se cu argumente ca acestea: „Ce-aș mai putea obține rămânând în casa părinților? Ce-aș mai avea de învățat aici? Nu e mai bine să plec în lume, s-o cunosc și astfel să-mi îmbogățesc mintea?” E o implicație laică, abătându-se de la sensul strict biblic; oarecum nefericirile tânărului ar apărea și ca un preț dureros, trebuind să fie plătit pentru faptul că a vrut să cunoască mai mult, să-și „îmbogățească mintea”.

În 1685, comedia a fost tipărită la Moscova într-o carte-album cu gravuri, prima dintre acestea de un interes documentar aparte. Înfățișează sala și scena. Totul e primitiv; nimic însă nu lipsește. Pot fi văzute: cortina; un fundal semănând cu o altă cortină; două coloane, stil rusesc din secolul al XVII-lea; o rampă cu lampioane aprinse; în mijlocul scenei o masă încărcată cu piese de aur aduse acolo de tatăl fiului risipitor; pe podea un cufăraș deschis, plin de asemenea cu galbeni; tatăl e îmbrăcat ca un boier moscovit după moda epocii; ș.a. În josul desenului se văd și câțiva spectatori așezați pe bănci, cei mai mulți purtând pe cap pălării franceze cu boruri mari, gen Ludovic al XIII-lea, unul însă cu căciulă rusească de zibelină.

Trebuie să ne oprim deopotrivă și asupra unei alte comedii: *Nabucodonosor* (titlul întreg: *Comedia despre împăratul Nabucodonosor, statuia de aur și cei trei copii care nu au ars în cuptor*).

Nabucodonosor, apărând în prima scenă, ordonă să i se toarne statuia în aur pentru ca fiecare cetățean s-o adore prosternându-i-se. Totodată poruncește să se construiască și un cuptor în care să fie arși aceia care nu s-ar supune. Pe câmpia Dair, în cântece și atmosferă de veselie, toți se închină idolului. Trei copii însă refuză. Împăratul, iritat, poruncește boierului Amir să-i pedepsească. În fața amenințării că vor fi arși de vii, aceștia rămân neclintii. Toți îl înfruntă pe împărat.

Serdac: „Dumnezeul nostru, împărate, va avea puterea să ne scoată din focul în care ne azvârlă trufia ta“; Misac: „Dacă Dumnezeu nostru ar vrea spre gloria Lui să ne părească, suntem gata să ne jertfim“; Advenag: „Dumnezeul pe care îl cunoaștem este un Dumnezeu viu, din cer; nu ne sfiim ca unui chip fără suflet să-i arătăm disprețul nostru“. Copiii sunt aruncați în foc; dar înainte ca flăcările să-i cuprindă, un înger coborât din cer îi va salva.

Pieseile lui Poloțchi au produs asupra contemporanilor impresii puternice. Ele constituiau, de fapt, primele lucrări originale în dramaturgia rusă. Avem în ele oglinda teatrului născând de la Moscova, în 1676, data când țarul Alexei Mihailovici înceta din viață.

Teofan Procopovici (1681–1736), succesorul imediat al lui Poloțchi, a fost mitropolit al Novgorodului. Ca formație spirituală aparținea de asemenea Academiei bisericești de la Kiev, la care trebuie să adăugăm și anii de studiu petrecuți în colegiile iezuite din Polonia și apoi la Roma, în celebrul colegiu „Sfântul Atanase“ întemeiat de papa Grigore al XII-lea. Istoriceste face parte din secolul al XVIII-lea; e legat de aproape de mișcarea intelectuală patronată în Rusia de către Petru cel Mare, căruia de altminteri i-a fost consilier și susținător în aplicarea reformelor sale. E necesar însă a-l aminti și aici, pe de o parte ca încă un reprezentant de seamă al teatrului de școală, pe de altă parte ca scriitor marcând tranziția spre teatrul rus din secolul al XVIII-lea.

Era un spirit mult mai liberal decât înaintașul său. Într-o predică ținută în anul 1716, Procopovici, departe de a protesta împotriva călătoriilor în țările occidentale, le recunoștea necesitatea: „Peregrinarea, călătoria luminează spiritul conducătorului; nu există cale mai vie, mai potrivită, pentru a forma un om de stat priceput; călătoria ne ajută să cunoaștem stările de lucruri și moravurile popoarelor, nu din auzite, nici de pe hârtie, ci prin experiență personală; înțeleptul învață să cunoască vicisitudinile soartei și binefacerile modestiei, faptele care pot duce la prosperitate, necesitatea de a ne supune legilor...“; „... într-un cuvânt, călătorind când suntem tineri dobândim mai multă înțelepciune decât ne va putea aduce bătrânețea...“.

În 1702, revenind la Academia, din Kiev, de astădată ca profesor, a scris piesa de teatru *Vladimir* (titlul exact: *Vladimir, adus din întunericul idolatriei la lumina Evangheliei*). Era o tragicomedie clădită pe un fond hagiografic, însă cu referire transparentă la situații contemporane. Dramatizând conversiunea sfântului Vladimir și creștinarea Rusiei, pune în cauză un paralelism: între Vladimir, care a regenerat Rusia creștinând-o, și țarul Petru I care a impus țării înnoiri prin instituirea de forme ale civilizației occidentale. Elemente de dramă, solemne și intense, se împletesc cu altele de comedie, cu aluzii satirice îndrăznețe și necruțătoare. În preoții păgâni, adversari ai noii religii – Jerivol, „mâncătorul de boi“, Kuroiad, „mâncătorul de găini“, Piear, „băutorul“ – puteau fi recunoscuți membri ai unui cler incult, retrograd, teluric, aceia care pe față sau în ascuns se opuneau reformelor inițiate de împărat.

În ochii contemporanilor, piesa s-a bucurat de aprecieri stăruitoare. Spiritele instruite vedeau în ea deopotrivă o pledoarie în favoarea progresului modern, bazat pe știință și largiri de orizonturi în cât mai multe direcții ale culturii. Istoria și critica literară îi recunosc și tot atâtea merite artistice: versificație curgătoare, alegorii folosite cu moderație, limbaj expresiv pe înțelesul tuturor, personaje bine conturate prin trăsăturile lor caracteristice.

Sub Alexei Mihailovici (1629–1676), tatăl lui Petru I, mișcarea de teatru din Rusia a făcut pași însemnați înainte. Inițiativele țarului s-au produs în bună parte din îndemnul și cu ajutorul a două spirite luminate ale vremii: boierul Elie Milosklavski, tatăl primei soții a țarului, și boierul Artamon Seerghevici Matveev, sfetnic al coroanei, diplomat, cunoscător al teatrului occidental.

În cartierul german din Moscova, Matveev a înființat o mică școală de teatru unde douăzeci de tineri, copii de negustori și mici burghezi, veneau să învețe meșteșugul comediei de la un oarecare Iogan (Johann), șeful trupei de actori adusă de Matveev din Germania. Curând, acest Iogan, câștigând simpatia și încrederea țarului, a obținut permisiunea de a juca o piesă amuzantă în fața curții. Se spune că țarul nu și-a dat acest consimțământ înainte de a consulta forurile bisericii, temătoare ca o asemenea petrecere să nu însemne o abatere de la credință, ca și înainte de a se fi făcut prin cancelariile de stat unele investigații diplomatice, confidentiale, cu privire la natura reprezentației și intențiile trupei germane.

Reprezentăția, rămasă memorabilă, s-a dat în ziua de 2 noiembrie 1673 în palatul de la Preobrajensk, proprietate din vecinătatea Moscovei a țarului. S-au jucat două piese: *Assuerus și Estera* și *În ce fel Iudita a știut să taie capul lui Holofern*. Încurajat de buna primire făcută, Iogan a cerut țarului să-și dea pe față adevărata identitate. Era un pastor protestant, Johann Gottfried Gregor, cu studii la Jena și Dresda, care împrumutase meseria de actor pentru a pătrunde neobservat în țară și care acum solicita să i se dea autorizația de a deschide o capelă pentru conaționalii săi stabiliți în Moscova.

Țarul, considerând că „un om care știa să reprezinte piese atât de virtuozice nu putea să ceară ceva imoral“, i-a creat la curte o situație privilegiată, dându-i posibilitatea să devină inițiatorul primului teatru profesionist în Rusia, autor dramatic, conducător de spectacole și administrator al bunurilor de teatru.

Notăm ca fapte caracteristice: la reprezentația amintită, orchestra era formată din țărani ruși de pe moșiile lui Matveev, instruiți doar în câteva luni de către muzicanții din trupa lui Gregor; întrucât textele erau rostite în limba germană, un tâlmaci așezat în vecinătatea țarului traducea paralel cu mersul acțiunii; pentru femei, care nu aveau voie să se arate în public, se construise o galerie acoperită, mai bine zis o lojă cu zăbrele așezată în centrul sălii, în spatele jefului imperial.

Informațiile rămase arată că prima trupă profesionistă de teatru era numeroasă: douăzeci și șase de actori ruși și patruzeci de actori germani. În școala lui Gregor funcționau două secții: una pentru actorii autohtoni, cealaltă pentru străini. Rolurile

feminine erau jucate de bărbați. Elevii-actori primeau din partea oficialității anume stimulente materiale, totodată și încurajări morale în ce privește profesiunea aleasă.

Cât despre repertoriul jucat sub conducerea lui Gregor, există numai date sporadice. Totuși putem cita: *Istoria călătoriei și a nunții lui Tobia*; *Mică piesă amuzantă despre marea bunătate și despre puritatea de suflet a lui Iosif, fiul lui Israel*; *Comedie tânguitoare despre Adam și Eva*; *Comedie despre David și Goliat*; *Comedie despre Tamerlan (Faptele lui Temir-Aksak)*; aceasta din urmă, prezentând pe Baiazid ca apărător al Bizanțului împotriva invaziei mongole, era o prelucrare după *Tamerlan* de Marlowe. Găsim în această alăturare prelungiri din teatrul școlar, influențe iezuite, pătrunderi elisabetane, bufonerii din comedia germană (mai ales cu prezența personajului Hans Wurst), totul într-un amestec de baroc și renașcentism, cu aplecări spre spectaculozitate, spre scene de groază, deopotrivă și spre unele fericiri ale vieții pământești.

Se menționează că în 1675 s-ar fi reprezentat și un balet, *Orfeu*, cu montare deosebită și cu trucuri de scenă; antractele erau adeseori ocupate cu divertismente: scene de balet, cântece, prestidigitatori, jongleri ș.a.

După moartea lui Gregor, activitatea începută de el a fost continuată de Ghibner (Hübner) care îi fusese colaborator. Însă, spre deosebire de înaintașul său, nu a știut să mențină un anumit echilibru, provocând astfel coalizarea forurilor bisericești și apoi înlocuirea lui cu Ștefan Kijinski, profesor la Academia din Kiev. Înlocuirea s-a dovedit fructuoasă. Kijinski a pregătit un mare număr de actori și prin întreaga sa activitate a contribuit ca trecerea de la teatrul de școală la cel profesionist să devină și mai sensibilă.

După moartea țarului Alexei Mihailovici, survenită în 1676, în mișcarea de teatru atât de promițător începută aveau să se ivească greutăți. Urmașul său, Feodor Alexeievici, tânăr, fără experiență, se va lăsa impresionat de partidul moscovit, cu trăsăturile lui retrograde. Trupa germană a fost concediată; lui Matveev i s-a ordonat un exil; o seamă de practici vechi, între timp desființate, sunt repuse în vigoare; în ce privește sala de comedie, s-a prescris să i se redea destinația ei inițială. Totuși mișcarea dramatică nu va abdica. Scena oficială a fost desființată, în locul ei vor apărea însă diferite scene particulare, cu sprijinul publicului care începuse să capete gustul teatrului. Deocamdată, acestea nu puteau să aibă decât repertorii improvizate, în parte prin reveniri la legende naționale (*Baba-Iaga cu piciorul uscat*, *Kaliada* ș.a.), în parte prin dramatizări naive ale unor evenimente contemporane.

Principesa Sofia Alexeievna, sora mai mare a țarului, devenită regentă prin moartea prematură a acestuia (1682), va reînnoa firul tradiției întrerupte. Se reiau reprezentațiile în propriile ei apartamente. Ea însăși avea aptitudini scriitoricești și actoricești. Sub numele de Sofia Romanov a dat la iveală drama *Sfânta Ecaterina, marea martiră*, despre care istoricul Karamzin afirmă că era o capodoperă. A tradus *Medicul fără voie* de Molière; pentru reprezentația din 17 septembrie 1678, altă dată memorabilă din istoria teatrului rus, s-a îngrijit personal de costume, decoruri și întreaga punere în scenă. În arhivele de la Kremlin s-a păstrat lista cu distribuția

rolurilor; actorii amatori erau nume dintre cele mai cunoscute ale aristocrației moscovite, în frunte cu prințul Dolgoruki și principesa Hovańska.

După principesa Sofia Alexeievna, sarcina de protector al mișcării de teatru a trecut pe seama lui Dmitri Tuptalo, mai târziu mitropolit de Rostov, apoi canonizat de biserica ortodoxă rusă sub numele de sfântul Dmitri din Rostov. A compus o serie de drame religioase pentru Academia din Kiev, la început în limba slavonă, apoi în cea rusă. Dăm titlurile: *Nașterea lui Cristos*, *Păcătosul pocăit*, *Epir și Agasfer*, *Drama înălțării la cer*, *Drama lui Dmitrevsk*, *Drama învierii*. Prin conținutul biblic se apropia ca gen de misterele dramatice; prin alegoriile și personificările din cuprinsul acțiunii – Natura umană, Nădejdea, Umanitatea, Cinstea, Epoca de aur, Epoca de fier, Moartea, Gelozia, Războiul, Viața ș.a. – par moralități. Prologul și epilogul erau de rigoare. Din incinta Academiei de la Kiev, piesele au iradiat în multe părți ale Rusiei. Vioiciunea și naturalitatea dialogurilor, nota omenească a scenelor, o anume poezie făcută din grație copilărească și pietate, mai ales în pasajele privind nașterea lui Cristos, deopotrivă, limba simplă și colorată în care erau scrise, le-au asigurat adeziunea publicului, atât cel popular cât și cel instruit. S-au jucat multă vreme și după moartea autorului. Împărăteasa Ecaterina a II-a le-a menționat cu simpatie în memoriile sale.

Luptele politice din penultimul deceniu al secolului al XVII-lea au făcut ca mișcarea de teatru să întâmpine din nou piedici. În 1689, data când Petru I devenea singurul deținător al puterii, teatrul rus se afla într-o gravă eclipsă. Noul monarh însă va avea să-i imprime impulsuri regeneratoare.

Teatrul rus din secolul al XVII-lea reprezintă în dezvoltarea culturală a țării un proces natural, autentic, cu justificări istorice și morale. Pe de o parte, găsim în el fondul autohton, prelucrat și adus la nivelurile unei expresii mai moderne prin acțiunea școlilor; pe de altă parte simțim o participare la mișcările vremii, fenomenul european de înnoire. Aparent s-ar spune că inițiativa lui Gregor se datorează unei întâmplări; în realitate era firesc ca divertismentele obișnuite, rudimentare, ale luptelor de oameni sau de animale să fie înlocuite prin forme de teatru cult. Tot așa s-ar părea că teatrul patronat de țarul Alexei Mihailovici ar fi fost mai mult un teatru de curte, prilejuit materialmente de prezența unei trupe străine de actori. Adevărul însă e că această formație de curte a pus bazele unei activități statornice, s-a adaptat condițiilor locale, a creat o școală de actorie, a iradiat înspre publicul din afară și a manifestat dorința de a persevera atunci când împrejurările oficiale îi deveneau mai puțin favorabile sau chiar ostile.

3. Polonia

Teatrul liturgic existând din secolul al XII-lea (cea mai veche mențiune: reprezentarea la Cracovia, în 1253, a miracolului *Visitatio Sepulchri*) a durat până în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Paralel s-au dezvoltat și alte forme dramatice. Încă din secolul al XV-lea, prin pătrunderea ideilor umaniste din Occident,

interesul pentru litere și cultură înceta de a fi un monopol al clerului; își făcea drum deopotrivă și în unele medii doritoare de instrucție ale aristocrației și burgheziei. Ne referim mai cu seamă la teatrul de curte (există dovezi că în secolul al XVI-lea ar fi avut loc unele reprezentări în limba latină) și la teatrul școlar, emanație în primul rând a culturii umaniste propagate de Universitatea din Cracovia.

Tot din secolul al XVI-lea datează și primele încercări de teatru în limba poloneză. În 1522 s-a jucat în latinește *Judicium Paridis*, adaptare după piesa cu același nume a umanismului german Jakob Locher (1471–1528); două decenii mai târziu (1542), piesa avea să fie tipărită la Cracovia, de astă dată în limba națională.

În această direcție, pasul hotărâtor a fost făcut de Jan Kochanowski (1530–1584), poet de seamă, format în atmosfera umanistă a Universității din Cracovia, cunoscător al culturii italiene și franceze, admirator fervent al petrarchismului și al Pleiadei, denumit de aceea „un Ronsard al Poloniei”. Opera sa este prin excelență lirică. În raport cu acesta, încercările epice și dramatice par minime; totuși – în special cele din urmă – sunt caracteristice. Capitală în această privință este *Concedierea solilor greci*, tragedie în versuri, cu coruri, inspirată din cânturile al III-lea și al VII-lea din *Iliada*. Prima reprezentație a avut loc la Jazdowo la Varșovia, în ianuarie 1578, de față fiind suveranul și întreaga curte. A fost jucată de către amatori din nobilime, încadrați în mod camuflat – cum se practica în genere – cu comedieni profesioniști. Faptul se numără printre evenimentele epocale ale Renașterii poloneze, fiind considerat drept actul de naștere al teatrului național polonez. Niciodată până atunci o producție dramatică nu reprezentase o sinteză mai cuprinzătoare de cultură clasică, influență renașcentistă de proveniență italo-franceză și elemente autohtone.

În 1635, Ladislau al IV-lea a întemeiat la Varșovia primul teatru stabil profesional. În bună parte, ideea lui a fost pregătită de trupele ambulante de actori, de la care a rămas un repertoriu de comedii populare anonime în genul jocurilor de carnaval. Printre altele, aceste trupe au și meritul de a fi perpetuat ideea teatrului autohton într-o epocă în care moda mergea spre trupele italiene cu spectacolele lor de operă și librete adaptate după Monteverdi, ca și spre trupele engleze, ale căror turnee la Varșovia deveneau frecvente.

În a doua parte a secolului al XVII-lea și-a făcut apariția în capitala Poloniei și teatrul clasic francez în traduceri poetice. Notăm: în 1662 s-a reprezentat *Cid*-ul, în 1675 *Andromaca* și în 1682, în castelul de la Rydzna al nobilului Rafael Leszcynski, *Burghezul gentilom*.

În tot acest timp, reprezentarea de „mistere” și-a menținut actualitatea, însă nu în forma lor strict medievală, biblică, ci cu localizări de conținut și modificări baroce ca scenografie. Deopotrivă s-a menținut și o anumită dominație exercitată de iezuiți asupra teatrului școlar. E vorba de un fenomen care a dăinuit mai mult de două secole (1566–1773). Pe lângă partea de miraculos creștin și de edificare morală, teatrul inspirat de către iezuiți a trezit interes și pentru subiecte de istorie națională poloneză.

Mișcarea de teatru, care prin Jan Kochanowski apăruse atât de încărcată de promisiuni, a fost întreruptă de evenimentele politice din țară. „Secolului de aur” – ilustrat prin Copernic, Kochanowski, Orzechowski, Skarga ș.a. – i-a urmat o perioadă de decadență, pe de o parte din cauza amenințării crescânde a înaintării turcești spre nord de Marea Neagră, pe de altă parte din cauza disensiunilor interne provocate de privilegiile și aroganța păturii nobilitare. Criza produsă în toate direcțiile de autoritate ale țării s-a făcut simțită și în teatru. Curând după jumătatea secolului al XVII-lea, trupa italiană s-a dispersat, iar trupele locale de actori ambulani au dispărut cu totul. Rămâneau în picioare, nu cu puterea de altădată, ci cu supraviețuiri mult mai simbolice, doar teatrul religios popular, teatrul școlar și în mod sporadic teatrele particulare ale unor mari seniori.

Criza a dura până către jumătatea secolului următor; ieșirea din ea va fi consfințită în 1765 prin întemeierea la Varșovia a teatrului național.

4. Iugoslavia

Drama religioasă, datorită în bună parte influenței italiene, a cunoscut în Croația și Dalmația o activitate deosebită. Procesul – început în secolul al XIV-lea, cu prelungiri statornice în cele următoare – s-a desfășurat paralel cu drama religioasă occidentală, în același spirit, cu aceleași reguli, adesea în aceeași notă de anonim. Stăruia însă în el și o notă de independență, mai bine zis de culoare locală, în felul de a interpreta materialul hagiografic și unele scene biblice.

Avem de amintit în această direcție și două nume caracteristice. Primul este Marko Marulić (1450–1524), originar din Spalato (Split), cu studiile făcute la Padova. În două din dramele sale, *Sfântul Pafnutie* și *Judecata din urmă*, avem transpunerea în spirit croat a unor modele italiene inspirate din Feo Belcari; într-o altă dramă, *Visio Philiberti*, reedita o dispută între trup și suflet, temă frecventă în teatrul religios medieval. Celălalt nume este al benedictinului Mavro Vetranović (1482–1576) din Ragusa. Ca dramaturg, s-a ilustrat prin *Drumul în infern al lui Cristos* și *Eliberarea părinților din Purgatoriu*, medievale ca fond de gândire și sensibilitate religioasă, tributare genului italian de *sacre rappresentazioni*, dar și cu unele tendințe înnoitoare ca scenografie, ca implicații și trăsături umanistice. Într-o altă piesă, *Jocul Suzanei*, se crede că anume aluzii, ușor licențioase, erau îndreptate împotriva preoților lumești, dispuși să uite repede de îndatoririle lor spirituale.

Paralel cu influența italiană, la constituirea teatrului din această perioadă au contribuit și alți factori: serbările populare ale anotimpurilor și ale recoltei, repertoriile primitive ale unor actori anonimi, poezia folclorică recitată cu acompaniament muzical de guzlă, precum și anume stări de spirit cu caracter de rezistență națională, create de amenințarea invaziilor turcești.

În 1459, Serbia și Croația au intrat sub dominația musulmană. Încă din 1389, după bătălia de pe Câmpia Mierlei, amenințarea devenise acută, făcând ca dezvoltarea spirituală în aceste regiuni să fie întreruptă. Totuși, statul aristocrat

Ragusa (Dubrovnik) și-a putut păstra un statut aparte de mai multă independență, pe de o parte printr-un complex de factori economici și geografici, pe de altă parte printr-o diplomatie abilă, clarvăzătoare. Faptul i-a dat putința să ajungă la o situație economică prosperă. Paralel cu relațiile comerciale pe care le întreținea cu cetățile italiene aveau loc și tot atâtea relații culturale. Ragusa a fost în secolele XV–XVI o cetate-republică în care o pătură importantă de negustori bogați și instruiți întreținea un sentiment de putere și mândrie națională, hotărâtă să înfrunte pretențiile de supremație ale Veneției și să reziste amenințărilor turcești.

Într-un asemenea cadru de condiții, teatrul religios, început anterior sub influența reprezentațiilor sacre italiene, s-a putut menține și prospera prin adausuri de elemente laice și umaniste.

Tot în spațiul dalmatin avem și activitatea din insula Hvar (Lesina), unde în 1612 s-a înălțat prima clădire permanentă de teatru. Putem vorbi de un bastion renascentist, cu putere de iradiație și în spațiul mediteranean.

În această insulă a văzut lumina zilei Hanibal Lucić (1485–1553), autorul primei drame naționale, *Robinja* (Roaba). Prima reprezentație a avut loc, probabil, în 1530. Piesa dezvoltă un subiect modern; lupta contra turcilor împletită cu iubirea unui senior pentru o roabă. Robinja, fiica banului Vlaško, a căzut în sclavia turcească; până la sfârșit, după multe peripeții, cavalerul Derenčin, iubitul ei, va izbuti s-o răscumpere din bazarul de la Ragusa.

Acțiunea se desfășoară pe registre diferite: tragice, sentimentale, umanistice. Robinja se întreabă dacă vreodată va mai ieși din sclavie. Regretă că altădată lăsase tânărului impresia că se joacă cu sentimentele lui. Dar acesta oare a iubit-o cu adevărat? De ce atunci nu se zbate mai mult ca s-o scape? Se destăinuia astfel unui negustor necunoscut, nebănuind că sub masca acestuia se ascundea însuși iubitul ei, travestit de circumstanță, în plină stratagemă pentru a o salva. În regretul pe care îl resimte profund se află și o undă de resemnare filozofică: atât de mult a greșit, a fost atât de nedreaptă cu Derenčin, încât poate că este drept ca acum să plătească.

Avem de-a face cu o piesă complexă, reunind în ea elemente populare și elemente aristocratice, suflu uman și patriotic, fapte din viața istorică a cetății, sentimente de mândrie și rezistență națională, precum și o notă de avânt, cu desfășurări de generozitate și cavalerism ale inimii.

Cadrul este redat în mod sugestiv. Rezultă imaginea și viața Ragusei din secolul al XVI-lea, cu notabilii ei, cu mișcarea din bazar, cu amestecul pitoresc de renascentism și elemente feudale, cu influențe italiene și atâtea stăruiuri autohtone.

Piesa a avut un răsunet enorm, contribuind în mod hotărâtor la dezvoltarea teatrului laic în Dalmația. S-a jucat timp de trei secole în șir, căpătând pe alocuri proporții și înțelesuri de ritual național. Însușindu-și-o, fiecare generație și-a constituit obligația de a-i aduce în spiritul ei modificări. Devenind bun comun, aproape că nu se mai știa numele autorului ei adevărat.

Totuși piesa a rămas oarecum singuratică. Din mișcarea de la Hvar nu s-a mai născut ceva similar. De aceea, ca să putem urmări mai departe viața teatrului

dalmațian, trebuie să ne reîntoarcem la Ragusa. Diplomația cetății, pe cât de hotărâtă tot pe atât de nuanțată, cu preveniri și spirit de compromis, întâia față de Bizanț și Veneția, apoi față de regatul ungaro-croat și de turci, i-a dat puțința să-și mențină libertatea, despre care istoricii spun că îi era mai scumpă decât aerul. Cu Italia a păstrat, în afara legăturilor politice și economice, și tot atâtea raporturi culturale. Fiii de patricieni erau trimiși să studieze în centrele universitare italiene. Unii dintre ei – de exemplu Ilija Crigević (Aelius Lampridus Cerva, mort în 1520) – au devenit nume notorii în literatură.

Teatrul, bineînțeles, avea să fie și el un beneficiar al acestor stări de lucruri. Ne referim deopotrivă la serbările de carnaval și mascaradele strălucitoare de care tinerii ragusani erau cucerii și pe care municipalitatea ragusană se arăta bucuroasă a le reedita și la ea acasă, ca și la teatrul propriu-zis din repertoriile italiene, traduceri din clasici sau opere originale. Din documentele rămase rezultă că din Veneția se trimiteau la Ragusa, la cererea cetății, numeroase exemplare din ediții italiene ale pieselor lui Terențiu, Ariosto, Bibbiena, Giraldui ș.a. Toate aceste preluări urmau însă să treacă prin elaborarea locală, impregnându-se de spirit slav, căutând apropiere cu viața înconjurătoare și totodată forme potrivite pentru reprezentări eficace pe scenă.

Printre reprezentanții de seamă ai acestei perioade, ca autori, regizori și în genere oameni de teatru, ne atrag atenția două personalități: Nikola Nalješković (1510–1587) și Marin Držić (1508–1567). Ne vom opri pe rând asupra fiecăruia.

Nalješković reprezintă în totul spiritul comediei burgheze din secolul al XVI-lea. Venea în literatură cu știința lui de a observa și cunoaște oamenii, deprinsă în meseria sa de negustor. A scris mult și variat: cântece de dragoste, epistole, mascarade, drame pastorale și comedii. Teatrul l-a interesat îndeosebi, este domeniul în care inițierea lui umanistă și inspirația autohtonă se întâlnesc mai des, împletindu-se.

Scriitorul înțelege să-și păstreze anume libertăți. Nu-și pune condeii în slujba vreunei predici ori moralizări. Dă impresia că îndepărtează cu voință rigiditatea scolastică și vocabularul petrarchizant. Privește iubirea sub dublul ei aspect fizic și spiritual. S-a spus că în privința aceasta ar avea trăsături comune cu gândirea înfățișată de Machiavelli în *Mătrăguna*.

În jocurile de carnaval folosește elemente de pastorală. Inițial predomină nota de mascaradă, cu bogăție de costume, acompaniamentul muzical de flaut și transpuneri spectaculoase ale unor motive păgâne, în special cele legate de ritul fertilității. Ulterior acestea vor trece mai în umbră, lăsând primul loc dramei pastorale propriu-zise. Dar și aici găsim reflexe folclorice, în diferite adaptări locale. De exemplu, tipul de nimfă adus pe scenă se confundă cu „vila” din poezia sud-slavă; vânătorul Ljubmir e acela care îl consolează pe păstorul întristat cu argumentul burghez că nimfa „nu ar fi fost o bună gospodină”. Vrăjitoarea care propune îndrăgostitului farmece amintește superstiții ușor identificabile, iar țăranul, care

printre atâtea personaje idealizate se amestecă grotesc cu glumele lui truculente, este luat din viața curentă.

Farsele lui Nalješković cultivă cotidianul cu umor, simplitate, naturalețe, pe alocuri și cu mici îndrăzneții obscene. Soțul e trimis la bucătărie ca să certe femeia de serviciu care a spart niște oale; pentru urechile soției, într-adevăr, va adresa vinovatei cuvinte aspre; cu mâinile însă încearcă asupra ei mângâieri insinuante. Trei servitoare, toate gravide, apar pe scenă demonstrând astfel infidelitatea soțului. Preotul, chemat în grabă ca să alunge „demonii” care întrețineau cearta dintr-o casă burgheză, pleacă mulțumit după ce și-a îndeplinit misiunea, însoțit de cea mai drăguță dintre slujnicuțe. În cea mai caracteristică dintre aceste farse, *Marova Komediya* (Comedia îndrăgostitului Maro), tânărul care își petrece viața în tovărășia unei femei ușuratece contrazice astfel intenția burgheză a părinților care ar vrea să-l însoare cu o fată bogată. Au loc scene de un realism direct, ca aceea în care cei doi părinți se tocimesc negustorește pe chestiunea dotei, ca și scene de comic material, cu travestiuri, întâlniri neașteptate, incidente pitorești, situații ilariante și jocuri pantomimice. Într-un amestec viu, sugestiv, se întâlnesc aici motive locale cu altele provenind din jocurile germane de carnaval și din anume producții italiene, gen *commedia dell'arte*. S-ar spune că totul se desfășoară sub un semn de petrecere ușoară, chiar cu nuanță amorală: „să nu ne facem scrupule, să nu încercăm revolte sau rezistențe, pentru că în fond așa e viața și poate că aceasta îi constituie farmecul!” În realitate, e mai mult decât atât. Avem de-a face cu trăsături izvorând dintr-o stare de spirit nouă, decepționată de rigurile creștine, doritoare de aceea să imprime vieții și caractere mai vesele.

Cu Marin Držić (1508–1576), această tendință va face pași însemnați mai departe. Provenea dintr-o familie nobilă scăpătată. A avut în genere o viață aventuroasă. A urmat în Italia studii de teologie; era dorința familiei să intre în cler. De fapt, înclinațiile sale adevărate îl atrăgeau spre muzică, literatură și teatru. Între anii 1538 și 1545 îl găsim la Siena funcționând în convictul Universității ca „rector di sapientia”. Un timp s-a aflat în serviciul contelui Christoph von Rogendorf, însoțindu-l în mai multe călătorii la Viena și Constantinopol. S-a despărțit de conte când acesta și-a declarat vasalitatea față de turci. Revenind la Ragusa, orașul natal, Držić va intra pe linia adevăratei lui vocații. Anii 1548–1555 i-au fost deosebit de fecunzi. Din această epocă datează principalele lui comedii. Adesea, cu prilejul evenimentelor din marile familii patriciene, scenariile și pastoralele sale figurau în centrul festivităților de rigoare. Către sfârșitul vieții, Držić a intrat în politică, declarându-se adversar al „oligarhiei aristocrate”. Dar faptul i-a adus mai mult nemulțumiri. În 1566 s-a văzut silit să părăsească Ragusa. Și-a sfârșit zilele la Veneția, purtând în suflet amărăciunea emigrantului.

A dat teatrului principala sa vibrație ca om și ca poet. A scris numeroase comedii și pastorale. Compunea ușor, repede, cu abilitate și inventivitate. Avea intuiția sigură a fenomenului dramatic; știa să-l sesizeze dintr-o dată, să stabilească raportul exact dintre text și scenografie, să găsească soluții operative. Trupa de

teatru pe care a întemeiat-o la Ragusa a devenit vestită. Își pune singur piesele în scenă. În prologuri ținea să expună spectatorilor structura scenică a comediilor. Nu ezita să combine elemente luate din diferite părți, dacă prin aceasta putea să mărească spectaculozitatea. În *Avarul*, de exemplu, folosea apariții mitologice, zâne din Arcadia și satiri, pentru intermedii pitorești și comentarii asupra acțiunii. Își manifesta activitatea de teatru pe spații largi: în săli permanente de spectacol, sub cerul deschis în piețe publice, la curți senioriale. Se făcea apel la el deopotrivă pentru organizarea părții artistice a serbărilor municipale. Încă un fapt meritând să fie reținut: adesea Držić compunea roluri ținând seama de posibilitățile actorilor pe care îi avea sub comanda sa.

Držić avea cultură umanistă. S-a ferit totuși să imprime teatrului său vreo notă savantă. În comediile lui s-a inspirat în primul rând din realitate. Renașcentismul lui consta din naturalețe, simțire directă a vieții, dragoste de oameni, totul într-o notă de optimism larg, binevoitor. Naljesković îi fusese înaintaș, până la un punct și model. Dar în vreme ce la acesta simțurile se manifestau brutal, marcându-și chiar cu o anume ostentație predominarea, Držić înțelegea ca în resimțirea plăcerii de viață să aducă discreție, catifelări și pudoare.

În opera scriitorului, timpul a făcut ravagii mari. Din partea ce ni s-a păstrat vom aminti aici piesele sale mai reprezentative.

Novela od Stanca (Pățania lui Stanac) are puncte de asemănare – probabil sa și inspirat din ele – cu comediile germane ale lui Reuchlin și Macropedius. Originalitatea stă în zugrăvirea caracterului țărănesc al personajului principal, în includerea de elemente folclorice și în realizările coloritului local.

Stanac e un țăran naiv, venit încă în toiul nopții la oraș ca să-și vândă marfa în târgul de dimineața. Câțiva tineri dornici de petrecere, exaltați de atmosfera carnavalului, se gândesc să-i joace o festă. Unul din ei, travestit în țăran, îi povestește lui Stanac în ce fel o nimfă-vrăjitoare, chiar lângă fântâna unde a poposit, i-a redat dintr-o dată tinerețea printr-un elixir miraculos. Bătrânul, după o clipă de ezitare, se lasă totuși furat de perspectiva întineririi, se gândește mai cu seamă că în fața tinerei lui soții nu va mai resimți suferința deosebirii de vârstă. Se înscenează un dans magic cu spirite făcătoare de minuni, cu gesturi cabalistice, cu măști grotești, cu dezlănțuiri vesele. Țăranul, uluit, se supune la tot ce i se cere. I se taie barba; i se vopsește părul; i se fură și marfa. Disperat, alcargă să și-o recapete. Își dă seama de păcăleală. Este prea târziu; tinerii au dispărut, nu însă fără a-i fi lăsat lângă fântână banii necesari pentru marfa pe care i-au risipit-o.

Piesa decurge într-un ritm vioi, îndrăzneț, într-un mozaic pitoresc și antrenant al măștilor, costumelor și mișcărilor. Motivul țăranului întinerit a fost practicat adesea în repertoriile comice. Aici însă el capătă un relief aparte prin autenticitatea cadrului adriatic, proiectarea fantastică a fântânii sub lumina de lună de la miezul nopții, exuberanța de carnaval și îndrăzelile nevinovate ale jocului tineresc.

În piesele pastorale, Držić nu s-a conformat în totul modelelor italiene; și aici a ținut să includă o notă proprie, prelucrând motive de farsă țărănească și împletindu-le cu subiecte din convenția clasică a genului.

Ne oprim la *Tirena*, cea mai cunoscută și mai semnificativă dintre pastoralele sale. Prima oară a fost reprezentată în piața fântânii din Ragusa, de față fiind prințul și toți demnitarii cetății.

Nimfa *Tirena* îl iubește pe păstorul *Ljubmir*, căruia însă din capriciu nu-i destăinuiește această dragoste. *Ljubmir*, socotindu-se persecutat de soartă, se întreabă dacă nu ar trebui să-și pună capăt zilelor. *Tirena* intervine în ultimul moment, izbutind să-l oprească de la această hotărâre. Totuși în calea fericirii lor apar încă piedici. Un satir ar vrea s-o păstreze pe *Tirena* pentru sine. Între satir și păstor se angajează o luptă năprasnică. Acesta din urmă e doborât la pământ; satirul îl părăsește crezându-l mort. *Tirena* de durere se prăbușește lângă iubitul ei. Dar *Ljubmir* era numai leșinat. Disperarea lui, văzând-o pe *Tirena* în nesimțire, nu are margini. Un eremit îl sfătuiește să se roage lui Dumnezeu pentru reînsuflețirea fecioarei. Și într-adevăr, miracolul se produce. Revenind la viață, *Tirena* își proclamă fără înconjur iubirea pentru păstor. Satirul, înțelegând că trebuie să renunțe, își va plăti greșeala intrând în cortegiul nupțial și împreună cu acoliții lui însuflețind dansurile vesele ale petrecerii.

Nota locală și folclorică s-a cristalizat într-un episod vesel inclus în peripețiile acțiunii. Pe *Tirena* o asaltează cu declarațiile lui de dragoste și tânărul țaran *Milienco*. E naiv, rudimentar, aproape prostănac. Nimfa din amuzament îi dă impresia că l-ar lua în seamă. Dar plictisindu-se repede, părăsește locul. Radat, tatăl tânărului țaran, îl acuză pe *Cupido* că săgetează cu arcul lui numai leneși și sătui. Drept răspuns, zeitatea țintește în adversarul său. Din această clipă, Radat va fi luat și el în vârtoarea pasiunii pentru *Tirena*. Situațiile comice se succed în serie. Ele culminează când micul *Dragić*, celălalt fiu al lui Radat, va fi săgetat și el, tocmai în clipa când încerca să-și certe tatăl și să-l aducă la realitate.

Decorul – piața din Ragusa, cu arhitectura ei specifică, luminată de făclii – înfățișă deopotrivă latura realistă ca și cea feerică a acțiunii.

Textul unei alte pastorale, *Plakir* (în sensul de *placere* – bucurie a simțurilor), nu ni se mai păstrează. S-a spus însă despre această pastorală-feerie că i s-ar fi putut găsi asemănări cu *Visul unei nopți de vară*, în ce privește plutirea ei în atmosferă de vis și poezie, cadrul de pădure, jocul de nimfe cu alergarea lor nebună în noapte, mirajele și contrarietățile iubirii, perechile de țărani pierduți într-o asemenea lume fantasmagorică și în genere ambianța de incantație în care pluteau ori se desfășurau toate aceste apariții.

Cu tot atâta siguranță, *Držić* s-a afirmat și în direcția comediei burgheze. Totul ne îndreptățește să credem că a cunoscut pe Menandru și Plaut, din care a împrumutat – bineînțeles în convertiri și transpuneri autohtone – situații, caractere și semnificații. Găsim în galeria acestora: zgârceți ridicoli prin patima lor de bani și prin îndrăgostiri senile, părinți neînțelegători față de drepturile legitime ale copiilor lor și în conflict cu aceștia, servitori abili, bătrâni gata să nege pe tinerii de azi și să considere minunate numai lucrurile din vremea lor, certuri pentru zestre, scene de familie, căsătorii realizate prin stratageme ș.a. (*Skup* – Zgârцитul; *Arkulin*).

Principală sa comedie, aceea prin care Držić aparține cu adevărat teatrului universal, este *Dundo Maroje* (Unchiul Maroje). Piesa datează din 1550. S-a reprezentat întâia oară în sala palatului rectorial din Ragusa. Acțiunea e complicată, pune în mișcare întâmplări și personaje numeroase, fără însă a-și pierde unitatea ori a prelungi situațiile lăaturalnice peste limita necesară.

Suntem la Roma. Este „anul sfânt” 1550, deci prilej ca în această capitală să-și dea întâlnire credincioși din toate părțile lumii. Printre ei aflăm și pe Dundo Maroje, un zgârcit din Ragusa, împreună cu servitorul său Bokčilo. A venit aici nu ca pelerin, ci ca să-l găsească pe Maro, fiul lui pe care cu trei ani în urmă îl trimisese la Florența cu cinci mii de ducăți, care de atunci nu mai dăduse nici un semn de viață și despre care între timp fusese înștiințat că își petrece viața cu lărghețe și aere de senior în tovărășia curtezanelor, cheltuind fără milă banii tatălui.

Îl întâlnește pe Pomet, originar și el din Ragusa. Dundo, fericit că în furnicarul de lume a găsit un concetățean, îi destăinuiește cu durere întreaga sa preocupare. Pomet, intrigantul abil și inventiv, își dă seama că întâmplarea ar putea să-i procure o afacere rentabilă. Concepe îndată un plan pe care îl va și pune în aplicare. Cunoaște situația. Stăpânul său, Ugo Tedeško, un fel de nobil cam scăpătat și puținel la minte, este îndrăgostit de Laura, curtezana pe care deocamdată nu serenadele lui Ugo ar putea s-o intereseze, ci banii lui Maro. Va lăsa deci ca acesta să fie ruinat; după aceea drumul va rămâne mai liber pentru stăpânul său, iar el, mijlocitorul, va fi răsplătit din ambele părți.

De acum înainte, un lanț nesfârșit de peripecii, fiecare cu adevărul, cu pitorescul și umorul ei. Dundo a fost instalat într-un han, de unde va putea să observe ce se întâmplă în casa Laurei. Bokčilo, pe care zgârcenia stăpânului îl ține aproape flămând, ascultă cum hangiul își laudă bucătăria. Popiva, servitorul lui Maro, în complicitate cu Laura, știe să-i procure acesteia diamantele și colierele pe care stăpânul său le va plăti. De altminteri, cei doi servitori, așa cum se supralicitează, se și urăsc reciproc. Dundo, într-un amestec de uluire și scandalizare fără margini, vede cum banii lui se duc pe gârlă; momentele sunt de un efect comic desăvârșit. Apare și Pere, logodnica din Ragusa pe care Maro o părăsise. Travestită în bărbat, e hotărâtă să-l descopere cu orice preț pe necredincios. Se adresează și ea tot lui Pomet. Acesta și-a luat ca aliată pe Petrunjela, camerista Laurei. Intrigile se succed în cascadă. Fiecare – s-ar spune – se străduiește să-l înșele pe celălalt. Fiul contestă că Dundo i-ar fi tată. Garda îl duce pe acesta la închisoare. Ugo, nemulțumit că Pomet întârzie să-i aducă acceptarea Laurei, îl gonește. Într-un monolog spiritual, acesta, cu aerul recules, își proclamă filozofia: „O viață fericită, fără deosebire între ce e al unuia sau altuia; totul să aparțină tuturor și fiecare să fie stăpân peste toate lucrurile...”. Într-o altă scenă, fiul și tatăl se înțeleg mințindu-se reciproc. Pomet, pe când își contemplă cu melancolie dezafectarea, descoperă că norocul ar putea să-i mai suradă o dată. Un negustor german din Augsburg, Ondardo, a sosit și el la Roma cu gândul că ar putea să regăsească aici pe Mandakjena, fiica sa care acum opt ani fugise cu iubitul ei de acasă. Pomet intuiește că aceasta ar putea să fie Laura; ajutat de Petrunjela, va reuși să confirme supoziția.

Mereu alte scene: bănuieli, certuri, înșelătorii descoperite, iertări și concesi reciproc, explicații și demascări, amenințări și potoliri, impasuri și neașteptate limpeziri favorabile. Sfârșitul va fi fericit pentru toți. Ondardo după o aluniță își recunoaște fiica; Maro, pocăit, revine la Pere; tatăl și fiul se iartă unul pe altul; Ugo, în sfârșit, va căpăta mâna făpturii visate.

Acțiunea ne câștigă și datorită cadrului în care este pusă să se petreacă. Simțim pulsația de oraș mare, cu puterea lui de captație. Strada, hanul, prăvăliile, goana după bijuterii, obsesia vieții ușoare și a luxului, freamătul acela de mulțumire heteroclită, amestecul ciudat de „an sfânt” și de carnaval cu oameni veniți de departe, unii contopindu-se cu voluptate în această atmosferă cosmopolită, alții neascunzându-și stângăcia și uluirea în fața atâtor imagini străine sau neașteptate. La aceste trăsături menite să susțină, să întrească și să coloreze în mod sugestiv acțiunea se mai adaugă o situație caracteristică: acești oameni care s-au întâlnit într-un oraș străin chinuindu-se la început să-și vorbească italienește își vor resimți, dându-și seama că sunt concetățeni, limba lor natală ca pe o adevărată fericire. Moment comic autentic, dublat de pătrundere psihologică.

Creația comică a lui Držić reprezintă o încrucișare caracteristică de elemente clasice și moderne. Întâi ecouri îndepărtate din Menandru și Plaut; apoi influențe italiene renaștentiste, inclusiv trăsături din *commedia dell'arte*; în cele din urmă, cristalizarea inspirației sub semne autohtone. Înainte de Lope de Vega, de Shakespeare, de Molière, de Goldoni, găsim în opera scriitorului dalmatin aspecte, mijloace și înțelesuri din acelea pe care comedia modernă universală le va înscrie puternic în registrele sale.

Ne dăm seama astfel pentru ce amintirea lăsată de Držić este atât de puternică. *Dundo Maroje* – conținea desigur și prelucrarea lui Marko Fotez – continuă să fie piesa cea mai populară a repertoriului iugoslav. Tradiția punerilor lui în scenă, în parte și a subiectelor, a continuat prin Ivan Gundulić (1558–1638) și Julije Palmotić (1606–1657), ambii ragusani, autori și oameni de teatru. *Dubravka*, principala operă a acestuia din urmă, era o pastorală cu subiect popular oferind largi și spectaculoase posibilități de punere în scenă. De altminteri, textele acestor urmași nu erau atât drame propriu-zise, cât pretexte pentru mari reprezentații baroce, cu muzică, dans, costume, decoruri fastuoase, în genere cu străluciri vizuale.

Au urmat în secolul al XVII-lea evenimente istorice și politice de criză. Croația, partea nordică a regiunii, a intrat sub dominația maghiară; Dalmația avea să devină posesiune venețiană; Slovenia a fost inclusă în sistemul austriac; Bosnia, Herțegovina, Muntenegru, Macedonia și o parte din Croația vor cunoaște asuprirea turcească. E limpede că viața culturală nu mai putea să-și continue cursul normal. Totuși, chiar în aceste condiții, teatrul dalmatin a continuat să funcționeze, firește nu cu vechea lui strălucire, dar oricum cu amintiri pioase și stăruiri într-o tradiție națională, puncte de sprijin pentru procesul de renaștere literară sârbo-croată ce avea să se petreacă în secolul al XVIII-lea.

CAPITOLUL XII

CLASICISMUL FRANCEZ (I)

SECOLUL CLASIC

1. Momentul istoric: instituirea monarhiei absolute

În 1594, în catedrala de la Chartres, Henric al IV-lea era consacrat rege al Franței. Cu puțin înainte, din rațiuni politice, abjurase de la credința protestantă, confirmând astfel tradiția catolică a coroanei. Poporul, obosit de anarhia produsă în țară de luptele religioase, primea această domnie cu un sentiment de ușurare. Noul suveran moștenea o situație grea. Regalitatea – având de făcut față unei triple reacțiuni: aristocratică; burgheză, ecleziastică – fusese adeseori umilită. Menționăm și atitudinea oarecum de independență a Statelor generale. Acestea, profitând de slăbiciunea crescândă a monarhiei, înțețiseră pasiunile lor religioase. Se dăruiau numai acestora, lăsând ca reformele judiciare și celelalte treburi ale guvernării să zace în umbră. Altădată dăduseră dovadă de moderație, de înțelepciune și patriotism, acum însă procedau cu fanatism și intoleranță.

Dar până a se restabili cu adevărat liniștea era încă o cale lungă de parcurs. Cei trei monarhi – Henric al IV-lea, Ludovic al XIII-lea, Ludovic al XIV-lea – se vor ocupa mai puțin decât trebuia de bunul mers al țării: perfecționarea instituțiilor publice, ameliorarea internă a condițiilor de viață, mai multă coordonare și continuitate în politica externă; principala lor preocupare era să consolideze puterea regalității, conducând la absolutism.

Lupta a fost îndelungă, complicată, cu alternări în care nu se putea ști întotdeauna de partea cui va fi victoria. Nobilimea de blazon deținea încă puteri și atribuții la care nu înțelegea să renunțe cu ușurință. Cealaltă nobilime – *la noblesse de robe* – formula și ea pretenții. Miniștrii regali erau priviți cu neîncredere; nobilimea protesta împotriva ideii ca aceștia să fie recrutați din burghezie, clerul se îndoia de fidelitatea lor față de biserică și chiar părți întregi din starea a treia vedeau în ei mai mulți convertiți la cauza regală decât apărători ai interesului comun. Protestanții continuau să fie puternici, să se agite, să creeze prozeliți, să cucerească

de partea lor reprezentanți de seamă ai inteligenței franceze. O disidență, ivită în sânul bisericii catolice – jansenismul – avea să producă zguduiri în aproape toată structura spirituală a țării. Ordinea era menținută, dar cu prețuri mari: represii, gesturi de forță, măsuri de natură să-i împingă pe cei ce se considerau nedreptățiți ori deposezați la rezistențe și comploturi. În 1610, la moartea lui Henric al IV-lea, moștenitorul său, Ludovic al XIII-lea, nu avea decât zece ani. Regența lipsită de autoritate a Mariei de Médicis a favorizat constituirea de ligi și de coaliții ale principilor de sânge și ale vechilor familii de favoriți. În momentul când primul ministru Gonciari se pregătea să înceapă lupta împotriva acestora, a fost asasinat. Richelieu, cu toate că voia să redea nobilimii vechiul ei prestigiu și să facă din ea o castă militară, s-a putut menține la putere doar recurgând la măsuri violente, între care trebuie să numărăm distrugeri de castele fortificate și execuții capitale. Mai târziu, timp de cinci ani (1648–1653), în timpul minoratului lui Ludovic al XIV-lea, cardinalul Mazarin a trebuit să facă față unui adevărat război civil, Fronda, cu implicații complexe, unele privind nemulțumirile mai multor nobili orgolioși, altele însă decurgând din reaua administrație financiară a țării, din sesizarea parlamentului, dintr-o seamă de reacții populare ca și din diferite transformări petrecute în moravurile societății aristocrate. De câteva ori, în timpul lui Richelieu și al Frondei, avuseseră loc și mișcări ale țăranilor și meșteșugarilor; chiar și în timpul lui Colbert, a cărui administrație căuta să fie mai prevenitoare pentru păturile productive, s-au înregistrat revolte locale.

Edictul de la Nantes, încheiat în 1598 de Henric al IV-lea, instituise pentru moment pacea religioasă înăuntrul țării. Protestanții dobândeau, pe toată întinderea țării, libertatea de conștiință și autorizarea cultului. Procesul, totuși, era departe de a se fi stins. Cavalerul Henri de Rohan și prințul de Soubise – primul șef al calvinistilor francezi, celălalt conducător al partidului protestant, ambii în timpul lui Ludovic al XIII-lea – se gândea chiar să întemeieze o „republică protestantă“, fie și cu riscul de a se distruge unitatea națională. Charles de Luynes, conetabil de Franța, începe lupta; Richelieu o va continua, izbutind să-i facă pe adversari inofensivi, fără însă a-i reduce propriu-zis la tăcere. Stările de agitație, încercările de revenire la suprafață, continuă. Toate aveau să fie urmate de sancțiuni și persecuții severe. Nici în concepția monarhului, nici în aceea a statului său major, nu intra ideea unei politici de toleranță. În 1685, Ludovic al XIV-lea va trece la un act radical: suprimarea edictului de la Nantes. Și pentru domnia lui personală, ca și pentru politica generală a Franței, această măsură avea să fie plină de consecințe.

Nu mai puțin înverșunată a fost și lupta cu jansenismul. Richelieu, Mazarin și Ludovic al XIV-lea, în măsura în care vedeau în această doctrină o rebeliune împotriva spiritului de autoritate, au înțeles să ducă acțiunea împotriva ei până la capăt. Închiderea mănăstirii de la Port-Royal în 1708 și apoi distrugerea ei în 1710 au însemnat și altceva decât un epilog material într-o dispută dogmatică. Janseniștii proclamaseră că nu este în natura credinței religioase ca aceasta să se subordoneze total unei autorități; sub nici o formă, monarhul nu autoriza spiritul de independență.

De ce un monarh ca Ludovic al XIV-lea, străin în bună parte de sentimentele populare, cu mari greșeli atât în politica lui internă cât și în cea externă, s-a putut totuși ridica la un prestigiu uriaș, ajungând să fie denumit „*le Roi-Soleil*“, iar epoca lui să devină pentru istoria și cultura Franței „*le Grand Siècle*“? Explicația e complexă. Trebuie s-o căutăm atât într-o rețea de împrejurări anumite, legate de epoca și personalitatea în cauză, cât și într-un context mai larg, privind istoria și vocația poporului francez ca atare.

După atâtea frământări dureroase în care Fronța și celelalte lupte civile făcuseră să se prăbușească în dezordine finanțele, industria, armata, marina, în ultimă instanță liniștea țării și siguranța ei de sine, Franța avea acum un guvern stabil, capabil să readucă lucrurile la o linie de plutire, să le imprime fermitate. Poporul putea să constate cum o guvernare realistă ca aceea a lui Colbert și doar câțiva ani de muncă și de metodă fuseseră în stare să refacă fonduri degradate și să readucă energie în activități ce păreau că-și părăsiseră voința.

Pe plan extern, în raport cu ce se petrecea în celelalte țări europene, Franța avea o situație privilegiată. La data când Ludovic al XIV-lea ieșea din minorat și își asuma cu autoritate prerogativele, în aproape toate celelalte țări exista o carență. Prusia și Rusia nu erau încă în măsură să-și spună cuvântul în afacerile europene. Germania era divizată într-o puzderie de principate și ducate, încă resimțindu-se de zbuciumul Reformei, de distrugerile Războiului de treizeci de ani și de criza națională pe care acest război o scosese cu deosebire la iveală. Italia, de asemenea, stăruia într-o anume pasivitate, acceptând cu ușurință tutele străine. În Anglia, politica ciudată dusă de Carol al II-lea amenința să compromită și mai mult cuceririle din perioada elisabetană. În Spania începea să se arate declinul; Austria se afla sub o amenințare aproape directă a musulmanilor; în ce privește Suedia, din care Gustav Adolf făcuse o putere militară, aceasta se afla în alianță cu Burbonii, interesată financiar să le capete bunăvoința.

Franța, în acest timp, își avea și ea revendicările ei teritoriale, unele chiar de ordin imediat: Lille, Strasbourg Besançon. Era, mai mult ca oricând, un moment propice pentru împlinirea unor aspirații seculare. Dar pentru aceasta nu era suficient să profite de slăbiciunea altora; trebuia mai ales să fie tare ea însăși.

Sunt în joc și fapte de un ordin mai subtil, privind stări de spirit, reacții psihologice, deprinderi intrate în forma de gândire și în sensibilitatea națională.

Nu putem ști în ce măsură poporul, în sine, era pătruns și admitea cu adevărat ideea regalității de drept divin, aceea din care Ludovic al XIV-lea își constituia un pedestal doctrinar pentru puterea sa absolută. Dar era la mijloc altceva, mai profund, mai esențial: atașamentul pentru instituții, un sentiment de respect față de autoritatea constituită, un simț al ordinii și al ierarhiei, o intuiție și deopotrivă un instinct al istoriei naționale. Regalitatea franceză se afla într-un stadiu în care putea însă să repurteze victorii. Lupta împotriva feudalității suverane, la începutul secolului al XIV-lea, conferise tronul lui Filip al IV-lea cel Frumos; o luptă asemănătoare, împotriva feudalității cu apanaje, consolidase domnia lui Ludovic al

XI-lea, monarh fără scrupule, slujit de o curte servilă, dar nu mai puțin un mare rege al Franței, ctitor în formarea unității naționale; Liga catolică, încercarea de „republică protestantă” și acțiunea unor rebeli impuseseră recunoașterea ca monarh a lui Henric al IV-lea; tulburările alimentate de incapacitatea politică a Mariei de Médicis dăduseră lui Richelieu argumente pentru instituirea monarhiei absolute. Acuma, faptul continuă. Fronda, ca manifestare propriu-zisă, încetase de mult; cum însă amintirea ei subzista, Ludovic al XIV-lea avea motive să-și proclame despotismul drept o necesitate politică și morală. Felul cum de la început și-a afirmat voința de a guverna a impus, pe de o parte pentru că în simțirea sa intimă țara era obosită de lupte, dezordini și mișcări divergente, pe de altă parte pentru că spiritul francez se afla într-un punct al evoluției sale în care reclama un climat de stabilitate ca să se poată cristaliza. Nu era puțin lucru ca după lupte și măcinări civile amenințând cu destrămarea generală să se înregistreze acum războaie victorioase, trecerea Rinului, cucerirea Flandrei și păci onorabile ca acelea de la Aachen și Nymegen. Asupra tânărului rege, sub a cărui domnie se petreceau aceste evenimente, era firesc să se reverse glorie și strălucire, tot așa cum devenea inevitabil ca în fața lui să abdice ori să se resemneze chiar capetele cele mai rebele sau mai orgolioase din nobilimea nemulțumită.

Nu e mai puțin adevărat că monarhul era și el o personalitate bine conturată, știind să reprezinte și să imprime în toate actele sale insignele suveranității. Era convins că dispune de înzestrări aparte, că este investit cu o misiune. Aceasta făcea ca manifestarea lui să nu alunece în forme vanitoase și orgolii agresive, ci să-și păstreze un caracter de majestate naturală, de siguranță de sine, de măreție totuși simplă, deși în aparență încărcată de fast, etichetă și protocoluri. Nu era propriu-zis un tehnician al guvernării; nu intra în analize; nu știa să urmărească etapă cu etapă chestiunile; deopotrivă, nu ținea să se piardă în planuri și iluminări. Denota însă intuiții ferme, orientări precise, aprecieri juste; ca administrator știa să aleagă, să ordoneze, să dea chestiunilor demnitate. Nu inspira căldură, afecțiune, spontaneitate emotivă; izbutea însă să trezească teamă, admirație și respect.

Aceasta este atitudinea pe care Ludovic al XIV-lea, ca om și ca monarh, a practicat-o și în problemele de artă sau de literatură. Notăm: măsură, judecată, bun-simț, rațiune, gust sigur, voință de ordine, discernământ, ponderea pusă pe realitate. Toate erau trăsături capabile să se conjuge cu spiritul creației clasice: datele vieții nu pot fi lăsate în voia lor; trebuie aduse la nivelul gândirii și turnate în formele acesteia. Ar fi simplist să spunem că tot clasicismul este opera regelui, că fără acesta mișcarea nu s-ar fi produs; însă ce trebuie să admitem e că mentalitatea regelui s-a încadrat într-o ordine structurală a spiritului francez; istoricește a fost un simbol potrivit pentru procesul unor agregări naționale firești; în patronajul său ca monarh a știut să dea acestor procese stil și solemnitate.

2. Ambianța literară

Teatrul francez din secolul al XVII-lea s-a dezvoltat într-o ambianță literară bogată, străbătută de idei, opinii și curente diferite. Îi putem măsura însemnătatea nu numai prin marele număr de scriitori și opere care i s-au dedicat, ci și prin felul cum a rezumat și cristalizat în el multe din aspectele, semnificațiile și mesajele acestei ambianțe.

O primă perioadă în viața literară a secolului este cea corespunzătoare domniei lui Ludovic al XIII-lea și anilor de minorat al viitorului „Rege-Soare“. Din Italia își fac drum anume forme de *concetti*. Cavalerul-poet Marini, cu stilul său pretențios și afectat, cu alambicările și metaforele lui ingenioase, stârnește aplauze și adeziuni. Are de partea lui și faptul că regenta, Maria de Médicis, era de origine italiană. Deopotrivă, răzbăteau ecouri și din Spania; dovadă: subiectul din *Cid*-ul lui Corneille, personajul Don Juan din piesa lui Molière și – după cum vom vedea – multe altele. Nu lipseau nici anume pătrunderi din Germania, unele din acestea cu aluzii și intenții reformate. Atmosfera, în genere, nu se deosebește mult de cea din secolul al XVI-lea. Stăruie în ea o notă de libertate. Aristotel e prețuit, e consultat, e citat ca autoritate; nimeni însă nu se simte constrâns să-i respecte *ad litteram* doctrina. Contau de asemenea și străduințele lui Malherbe: purificarea limbii, frânarea elementului popular, supravegherea tendinței pedante, stilul nobil, disciplinarea versificației, eliminarea locuțiunilor provinciale, pronunția elegantă, selectarea câtorva ritmuri reprezentative ș.a.; se ținea seama de ele, fără însă ca autorului lor să i se recunoască propriu-zis vreo autoritate de legislator. Nu întâlnim încă preferințe marcate pentru un gen sau altul. Toate genurile – tragic, comic, burlesc – își au reprezentanții și partizanii lor. Scriitorii vremii ne înfățișează un peisaj la fel de variat. Li se alătură și gânditori de seamă: Descartes, Pascal. La un loc, sunt mulți: unii în apogeu (Régner, Rotrou, Corneille), alții în ascensiune sau încă în devenire (Molière, La Fontaine, Boileau, Racine) și alții, în sfârșit, fără vreun relief aparte. Curtea regală nu se gândea însă să exercite în mișcarea literară un mecenat stăruitor. Nu există încă, în protocolul vremii, vreo obligație din partea poezilor de a-i adresa omagii. Richelieu nu avea și asupra manifestării literare o putere ca aceea pe care o deținea în treburile de stat. În chestiunea *Cid*-ului, de exemplu, a trebuit ca până în cele din urmă să accepte verdictul opiniei publice.

O a doua perioadă – de fapt cea care constituie esența clasicismului – cuprinde primele două decenii din guvernarea propriu-zisă a lui Ludovic al XIV-lea. Monarhul și monarhia sunt în apoteoză. Ceva de absolutism, ca în viața de stat, începea să se petreacă acum și în literatură. Nu mai întâlnim spiritul de libertate din perioada anterioară; în locul lui tronează „regulile“. Boileau pare mai mult decât un teoretician literar; este – dacă se poate spune așa – „legislatorul“. Academia Franceză dă sentințe, impune criterii de judecată; adesea, hotărârile ei exprimă sau interpretează inspirația, opinia, voința regală. Gustul suveranului dă tonul, reduce la tăcere alte păreri, are valoare de lege. Cere să se păstreze linia nobilă, să existe grandoare, să

se definească o arhitectură. Literatura mai vie, burlescă, hrănită din materiale populare ori legată încă de ancestralul *esprit gaulois* e lăsată în umbră. Mai trăiesc zvâcniri și colorituri din ea doar în unele comedii ale lui Molière. Scriitorii nu se preocupă, propriu-zis, să inventeze teme noi; temele lor au state mari de serviciu în experiențele culturii și ale umanității. Sunt luate din creația antică, din tradiția creștină, din ideile generale despre om și despre viață, din scrierile filozofilor și ale moralistilor, din datele permanente ale psihologiei umane, din unele adevăruri de nezdruncat ale gândirii și ale sensibilității. În schimb, scriitorii sunt absorbiți de perfecțiunea formei într-un grad puțin obișnuit. Bossuet își lucrează perioada cu o grijă de artizan; Racine duce analiza pasiunii până în cutele ei cele mai intime, mai delicate; La Bruyère înscrie trăsătura de caracter cu precizie, ca și cum ar bate-o în medalie; La Fontaine, în cele câteva rânduri ale unei fabule, încheie înțeleșuri și fapte de viață cât într-o întreagă epopee; maximele lui La Rochefoucauld sunt de o lapidaritate exemplară; ș.a.m.d.

Există și o a treia perioadă, datând din ultimul pătrar al secolului al XVII-lea până la moartea lui Ludovic al XIV-lea (1715). Persoana regală este mai puțin sacrosanctă. Anularea Edictului de la Nantes – *Revocarea*, cum i se spunea într-o definire contemporană de circulație universală – trezise ecouri și nemulțumiri mari, în țară și peste granițe. Convenția tăcerii se spărgea; actele regelui începeau să fie discutate. Doctrina că patria și regalitatea se confundă, altădată primită cu admirație și omagii unanime, e adusă sub unghiul dezbaterii critice. Scriitorii și gânditorii vremii, la care trebuie să adăugăm și diferiți oameni politici, administratori sau economiști, își spun public părerile, dezbăt chestiunile la lumina zilei, iau atitudine. Fénelon, într-o scrisoare adresată regelui, nu se sfiește să-i dea pe față caracterul rău. Cetatea ideală la care se referă în *Télémaque* pune în cauză, indirect, situația tristă din cetatea existentă. Tot așa, abatele de Saint-Pierre va compune proiectul său de pace perpetuă (*Projet de paix perpetuelle*, 1713) având în minte starea neîncetată de război întreținută de politica regală. Vauban și Boisguillebert propune reformări importante ale sistemului fiscal și ale celui economic în general. Cele mai relevante însă sunt *Caracterele* lui La Bruyère și *Memoriile* lui Saint-Simon. Panegiricul, în acestea, încetează. Ni se arată acum și o altă față a „curții“, a „orașului“. Totul e asemănat cu un mare teatru pe a cărui scenă defilează măști de orgolioși, de pedanți, de ambițioși, de infatuați. Aparența este de bună creștere, de eleganță, de stil și rafinament; fondul însă e plin de interese și gânduri meschine, de intenții servile și ipocrizii savante. Ce nu ascunde nota onctuoasă și afabilă a politeții? Intrigi, susceptibilități, invidii, gânduri ipocrite, insinuări, toate mânuite cu artă, cu circumspecție, cu dozare abilă. Nu numai cuvântul trebuie să fie calculat, dar și rostirea lui, inflexiunea de glas, căderea fiecărui accent, apăsarea pe o silabă sau alta. Fie și un gest mic, oarecare, poate deveni o problemă. Nici o știință ca aceea a purtării la curte și în societatea aristocrată nu era ținută în mai mare cinste. Marele maestru al acestor lucruri – sau, cum ar spune Saint-Simon, directorul

acestei scene uriașe, pe care el însuși venea să arboreze când masca unui împărat de tragedie, când pe aceea a unui prinț de balet – este regele.

Momentul în care stilul trebuia să fie preocuparea suverană a trecut. Artă începe să aibă și alte semnificații, pe lângă acelea pe care le putea găsi în ea însăși. Scriitorii devin militanți; își propun teze, pledează pentru ele, atacă unde e cazul.

Aceste trei perioade, fiecare cu înfățișarea ei distinctă, stau totuși pe un fond de trăsături comune. Este fondul care le justifică și le asigură integrarea într-o unitate de stil și de cultură: *secolul clasic*.

Menționăm mai întâi legătura cu Antichitatea. Spiritul umanist al Renașterii continuă să fie viu. Grecii și latinii sunt priviți drept marile modele de umanitate. Cu ce altceva am putea înlocui – în știință, în artă, în literatură și în filozofie – directivele lor de gândire? Cum am putea să dăm creației literare o arhitectură, altfel decât urmând genurile clasice? În ce mod un scriitor nou ar putea să-și înceapă ucenicia și să-și exerceite vocația, fără a-și alege dintre antici un mentor, un spirit tutelar? Racine îl are pe Euripide, Boileau pe Horațiu, La Fontaine pe Esop, și Fedru, Molière pe Plaut, Terențiu și Menandru, Fénelon pe Lucian, La Bruyère pe Teofrast; ș.a.m.d. Decorul mitologic e la ordinea zilei. De altminteri, zeii nu apar ca simboluri, ca alegorii sau ca ornamentații numai în scrierile poezilor; îi celebrează deopotrivă pictorii, sculptorii, muzicienii și astronomii, aceștia din urmă în denumirea planetelor.

În ce măsură această Antichitate, într-atât de evocată, era cu adevărat și cunoscută? Problema are nuanțe delicate; s-ar putea spune că dezbaterea asupra ei nu este încă încheiată. Exegeții se întreabă: dintre cele două secole, al XVI-lea și al XVII-lea, care s-a apropiat mai mult de esență, de înțelesurile și contextualitatea culturii antice? Destule păreri opinează pentru cel dintâi. Secolul al XVI-lea descoperea în cultura clasică un domeniu de libertate și o postulare puternică a ideii umane, ceea ce îi dădea argumente vii în lupta lui cu scolastica și celelalte constrângeri medievale; secolul al XVII-lea i-a ridicat altare, aproape beatificând-o. Secolul al XVI-lea s-a preocupat să cunoască întreaga civilizație antică, să-i reconstituie chipul și mișcarea, s-o înțeleagă în perspectivă istorică, s-o sesizeze în diferitele ei direcții de manifestare; secolul al XVII-lea a procedat mai mult pe texte, în biblioteci, nu și pe șantiere arheologice sau în cuprinsul altor categorii de vestigii. Secolul al XVI-lea – afirmă mai departe susținătorii temei amintite – a avut și pasiunea erudiției, a studiului pentru studiu; secolul al XVII-lea a studiat într-adevăr pe Platon, pe Aristotel, pe Demostene, pe Plutarh, însă în bună parte cu preocuparea ca în doctrina acestora să găsească temeiuri pentru deificarea monarhiei contemporane.

Secolul păstrează în manifestările sale o linie creștină. Implicațiile acesteia apar limpede și în literatură. Funcționează, totodată, și direcții de gândire laică. Felul cum aceste două tendințe au putut să coexiste și să se întrepătrundă este caracteristic. Cultul pentru Antichitatea păgână nu întâmpină din partea bisericii piedici sau injoncțiuni. În alte țări catolice (Spania, Italia), măsurile de cenzurare a literelor luate în urma conciliului de la Trento (1545) duseseră la sterilizări ori la

alterări profunde în viața catolică și literară. În Franța nu există Inchiziție sau congregație a *Index*-ului; judecățile, aici vor fi lăsate pe seama lui *l'honnête homme*. Se iau măsuri care să prevină ori să combată ceea ce se numea „*l'immoralité*” sau „*l'irréligion*”; în realitate, multe din acestea cuprindeau reguli de măsuri, de echilibru, de text, de ordine, în stare să intereseze și să disciplineze construcția artistică. Întâlnim adesea subiecte creștine: *Polyeucte* al lui Corneille, dramele cu inspirație din *Biblie* ale lui Racine ș.a.; observăm însă că nu se recurgea la intervenții miraculoase, ci demonstrația creștină din ele era purtată cu argumente de conștiință umană putând să intereseze ori să întemeieze tot atât de bine și o dezbatere laică.

Menționăm, în sfârșit, încă o trăsătură comună: sentimentul naturii rămâne în umbră. Majoritatea subiectelor sunt luate din societate, din istorie, din psihologie umană; rareori numai întâlnim și ieșiri la câmp, în natură. Aluziile și citațiile din Vergiliu și Teocrit, acești „îndrăgostiți ai naturii”, sunt adeseori mai mult modă, manierism, decor idilic, nu și expresii ale unui sentiment spontan, autentic. Călătoriseră înainte, în Renaștere, și scriitorii și personajele lor: Cervantes și eroul său Don Quijote, Shakespeare și eroii din *Furtuna*, Rabelais și cei trei giganți scoși din închipuirea și din experiența lui de viață; în secolul următor, de asemenea, vor fi mari călători: Montesquieu, Rousseau, Voltaire. Acum însă stăruie un sentiment de fixare, o nevoie de stabilitate, o rămânere în echilibrul câștigat. Seneca spusese: spiritul bine educat este acela care știe să se oprească, rămânând egal cu el însuși; Pascal refăcea această idee în spirit contemporan, precizând că multe din nefericirile oamenilor provin și din faptul că nu știu să-și pună granițe, să stea liniștiți într-o cameră. S-ar spune că scriitorii vremii își propuneau să păstreze aceste consemne. Malherbe avea impresia că în Paris putea să găsească suficiente premise și suficient material pentru constituirea unei limbi franceze adevărate; Bossuet, marele apologet și apărător al doctrinei catolice, nu a mers niciodată la Roma; Fénelon nu a cunoscut nici el cetatea sfântă; la Paris și în bibliotecile de aici, Racine găsea tot ce-i trebuia pentru viziunea sa de artă și de viață; Boileau l-a urmat pe rege în unele expediții, dar fără ca aceasta să-i spună ceva aparte; Molière, după perioada în care cu trupa sa de actori a colindat Franța, nu a mai simțit nevoia să iasă din Paris; ș.a.m.d. Versuri ca acelea în care Malherbe comunică impresii resimțite pe malurile râului Orne sau în care Boileau ne zugrăvește casa lui de la țară sunt destul de rare. Scriitorii din această epocă nu disprețuiesc natura, nu o ignorează, nu se gândesc s-o minimalizeze în vreun fel sau altul; însă au atâta de explorat în operele anticilor și apoi de privit în ei înșiși, încât în optica lor natura rămânea doar un cadru general, aproape o schemă, un fundal îndepărtat.

3. Două spirite tutelare: Descartes și Boileau

În prealabil, o lămurire. În clasicism nu vom întâlni ca în timpul Pleiadei o *Apărare și ilustrare a limbii franceze* sau ca în romantism o *prefață la Cromwell*. Scriitorii clasici din așa-numita *École* de la 1660 nu sunt discipoli care să se fi

conformat unui program anumit, a căror artă să fi rezultat din aplicarea unor idei și teorii formulate anterior. Descartes își publică *Discursul asupra Metodei* în 1637, în același an cu premiera *Cid-ului*. Boileau va da la iveală *Arta poetică* în 1674, adică într-o epocă în care creația clasică se constituise mai demult și se afla acum în plină maturitate. Adevărul e că această creație a constat dintr-o literatură de idei și de acțiune, închizând în ea o întreagă contextualitate a epocii și reprezentând o sinteză. Descartes și Boileau sunt în cuprinsul ei spirite tutelare, nu atât ca legislatori, cât ca gânditori care au definit mișcarea prin ceea ce exista în ea mai determinant, mai caracteristic, mai sincron.

Descartes (1596–1650) are contingențe cu literatura prin ceea ce e mai simplu, mai profund și mai constitutiv în sistemul său de gândire. Filozofiei scolastice – știință obscură, complicată, de tip cazuistic – îi opune idei limpezi, bazate pe funcționarea evidenței. Adevărul – proclamă Descartes – este independent de credință. Descoperirea lui e posibilă printr-o facultate ce stă în puțința tuturor: rațiunea. Acestea i se mai poate spune: bunul-simț; este proprietatea de a sesiza ceea ce este evident, oferindu-se în mod neprefăcut conștiinței noastre. Concluziile rațiunii, cu tot ce poate decurge din ele, au valabilitate universală. Certitudinea matematică descinde nu din autoritatea lui Euclid, ci din funcționarea rațiunii. Prima certitudine, din care apoi pot să derive și celelalte, este aceasta: *gândim*. Ne putem îndoi de orice, nu însă și de faptul că ne îndoim, deci că gândim. De aici, celebra axiomă carteziană: „gândesc, deci exist“.

Literatura clasicilor este îmbibată de spirit cartezian. Îl găsim la moralisti, în satirele și epistolele lui Boileau, în oratoria religioasă a lui Bossuet și Bourdaloue, în genul epistolar, în ambianța generală a vieții de lume. În ce privește creația dramatică, îl vom recunoaște cu forme pe deplin constituite în tragediile lui Corneille și Racine, ca și în comediile lui Molière.

Valoarea dominantă e rațiunea. Dar precizăm: nu o rațiune dogmatizantă, ci o rațiune cu aptitudini intuitive, capabilă să discearnă prin căutare, să procedeze din aproape în aproape, să concludă selectiv prin limpeziri succesive, operate în materialul confuz procurat de simțuri.

Teatrul clasic reclamă bun-simț, ordine, verosimilitate. Va pleda pentru ideea că pasiunile trebuie dominate. Dacă influența acestora devine anarhică și egoistă, ființa umană decade din prestigiul ei necesar. Evită stările tulburi din clarobscurul conștiinței; la fel pe cele lirice și contemplative. Nu vom găsi în acest teatru aspirații la titanism, speculații asupra necunoscutului, implicații magice, plutiri în vis și metafizică, cotituri senzaționale, deznodăminte neașteptate. Dimpotrivă, totul va apărea cu claritate, într-un cadru de noțiuni evidente, de judecăți liniștite, de sentimente fundamentale. Repetăm: nu vom spune că toate acestea provin de la Descartes; dar gândirea sa le-a confirmat. Concepția carteziană considera că imaginația și sensibilitatea pot fi surse de erori, unele din acestea de ordin grav, fundamental.

Secolul al XVII-lea numără mai mulți doctrinari literari. Unii dintre aceștia au atitudine savantă. René Rapin (1621–1687), poet latinizant, critic și teolog francez, în *Reflecții asupra Poeticii lui Aristotel și asupra operelor poezilor vechi și moderni* se oprește cu stăruință asupra filozofului grec, pe care îl numește „natura pusă în metodă“, după ce mai întâi trecuse în revistă cu egală considerare ideile despre elocință și literatură ale lui Cicero și Quintilian. René Le Bossu (1631–1680), canonic, unul dintre întemeietorii bibliotecii Sainte-Geneviève din Paris, în cele din urmă superiorul mănăstirii Saint-Jan din Chartres, încearcă în *Paralelă între filozofia lui Aristotel și a lui Descartes* să stabilească punți de legătură între cele două doctrine.

Însă între toate, cea mai reprezentativă pentru spiritul epocii este doctrina lui Boileau (1631–1711). O găsim concretizată în *L'art poétique*, poem cu înțelesuri didactice și filozofice. Poetul – se precizează aici – trebuie ca pe lângă meșteșug să aibă și o scânteie de geniu. Scrisul poetic e dator să evite emfaza și burlescul, urmând întotdeauna linia sobră și esențială a rațiunii. Se ia atitudine împotriva miracolului creștin. Speciile dramatice – tragedia, comedia – sunt obiectivul unei atenții speciale. Creația poetică presupune deopotrivă și virtuți sufletești; principalul adversar împotriva căruia trebuie să se lupte este mediocritatea.

Din mulțimea opiniilor puse în circulație de către diferitele programe, manifeste și scrieri de poetică, Boileau extrage partea lor justă, eliminând exagerările, nota pedantă, căutarea de efecte și absurditatea. Își expune părerile într-o formă simplă, îmbinând jocul pitoresc al poeziei cu elaborarea strictă a rațiunii. Ideile lui nu-i aparțineau exclusiv; făceau parte din contextualitatea epocii: studiul și imitarea Antichității, natura umană cu permanențele ei sufletești, rațiunea. Un purtător de cuvânt al epocii, și deopotrivă, așa cum i s-a spus în mod fericit: o „conștiință a clasicismului“.¹

Trei noțiuni apăreau în mod constant ca *leitmotive* ale întregii demonstrații, puncte de sprijin ale doctrinei: rațiune, natură, bun-simț. Rațiunea nu are mai multe căi, ci una singură. Bunul-simț e grav; cu el nu se glumește. În ce privește natura, nu trebuie să ne depărtăm de ea. E fundamental să se ia ca model Antichitatea, întrucât sentimentele și ideile exprimate de clasici au în ele adevăruri etern umane. A imita pe clasici nu înseamnă reluarea aceluiași subiecte, ci perpetuarea unui anumit mod de gândire și de procedare. Interesează ceea ce este general și permanent în natura oamenilor. Trebuie să se urmărească simplitatea, adevărul, nu strălucirea și artificul. Italienii și spaniolii, ignorând această regulă, au cultivat fantezia exaltată, în detrimentul observației liniștite și profunde. Condamnă burlescul, pe motiv că acesta se abate de la linia naturii, recurgând la deformări bufone. Râsul sănătos este acela care se menține în limitele adevărului. Extremele sunt periculoase: prea multe evenimente falsifică realitatea; prea puține anulează interesul. Boileau cere ca tot timpul să se respecte linia de mijloc (*le juste milieu*). Această linie nu

¹ Daniel Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée française*, Paris, 1924.

se oferă dintr-o dată; se ajunge la ea prin exercițiu îndelung, prin studierea anticilor, prin observarea faptelor, prin perfecționarea gustului. Demnitate, măsură: iată condiții peste care poetul nu are voie să treacă. În comic, în oroare, e nevoie, deopotrivă, de stil și de noblețe. Poetul trebuie să deprindă mânuirea „artificiului agreabil”; adică acea facultate sensibilă, discretă, cu intuiție pătrunzătoare, capabilă ca în mulțimea elementelor observate să discearnă pe cele valoroase de cele anodine.

Doctrina lui Boileau cuprindea și puncte discutabile. Ne referim la cele contingente cu creația de teatru. Atribuția regulilor o însemnătate aproape absolută. Acel ideal de „*bienséance*”¹, propus scriitorilor și oamenilor de literă în general, putea să pară mai mult o convenție decât o vocație. Implica rațiune, disciplină, voință, construcție dusă la capăt cu simț de ordine, în totul o sensibilitate rece și stăpânită, nu și elan sau putere creatoare. A păstra întotdeauna linia de mijloc poate să ducă la sterilizarea imaginației, la monotonia ori uniformizarea expresiei, la constrângerea unei bune părți din personalitatea autorului. Câmpul lirismului apărea astfel micșorat. S-a spus că Boileau s-ar fi străduit să înțeleagă numai lirismul latin al lui Horațiu, nu și pe cel grec al lui Pindar. Nu admite ca vreodată rațiunea să se subordoneze sentimentului. Rămâne cartezian – judecă, măsoară, cumpănește, cere să se meargă din treaptă în treaptă, să se evite intuiția – chiar și în zugrăvirea dezbaterilor pasionale. Între viziunea autorului dramatic și aceea a moralistului aproape că nu făcea deosebire. Nu contestă, într-adevăr, că uneori dezordinea ar putea să solicite o mai vie emotivitate: „...adesea, o dezordine frumoasă este un efect de artă”; totuși, și în această ipostază, teoreticianul recomanda o dezordine căutată, artistică, rezultând cu voință din procedee raționale.

Limitele lui Boileau nu sunt numai ale lui, ci ale întregului secol. A luat din clasicismul antic cadrul, demnitatea statuară, metoda; nu s-a apropiat în egală măsură și de fiorul poetic în sine. A considerat că a raționa corect e tot ce trebuie pentru a scrie bine. Aplicată în mod strict, poezia și-ar pierde misterul, căldura intimă, inefabilul simțirii. Trecută însă prin prelucrarea unor cugete și vocații superioare, căpăta adevăr și putere clasică. Secolul său nu i-a refuzat o asemenea confirmare.

4. Un ideal de umanitate: l'honnête homme

Teatrul clasic francez, ca de altminteri întreaga creație literară a secolului, poartă pecetea moralizantă a unui ideal specific de umanitate: *l'honnête homme*.²

În secolul anterior, al XVI-lea, predominase o notă înnoitoare. O impuneau acțiunile epocii: lichidarea Evului Mediu, înlăturarea a încă unor forme de suzeranitate

¹ În traducere: bună-cuviință, convenție, cerință. În cazul de față însă, aceste accepțiuni nu redau echivalentul situației. Este vorba de ceva mai mult decât de o politețe oarecare în viața de lume sau de o măsură în gesturi; noțiunea pune în cauză și o formă de gândire, un stil general de comportare, o modalitate estetică, o dispoziție spirituală a epocii.

² În cazul de față trebuie să folosim denumirea franceză. Traducerea românească: omul de treabă, omul cumsecade, omul cinstit, omul de lume ș.a. nu redă sensul exact.

feudală. În acest sens, oamenii din Renaștere trebuiseră să dea dovadă de forță, de impetuoșitate, de elan, de voință transformatoare, fie – câteodată – cu prețuri putând să pară sacrilegii și injustiții. Oamenii de acțiune merseseră până la a admite însăși ideea războaielor civile; oamenii de idei își ascuțiseră pana polemică. O dată cu pășirea în secolul al XVII-lea, situația devenea alta. Spiritele vremii, mai ales în straturile superioare ale societății, simțeau nevoia ca în locul stării de agitație să proclame una de ordine și stabilitate. E necesar ca viața în cuprinsul societății să fie și plăcere, nu numai încordare. În Franța se dezvoltase în perioada Renașterii o artă a conversației, a jocului de idei, a cuvântului spiritual, a voluptății pe care o poate procura inteligența în acțiune. Se cerea ca această tradiție, pe care evenimentele nu o șterseseră cu totul, să fie readusă la lumină. Plutea în aer un consens ca acesta: instrucția, știința, talentul, cultura, alcătuiesc și ele o noblete. Molière, Corneille, Racine, Pascal, Boileau, La Bruyère, La Fontaine – toți aceștia erau socialmente de proveniență mijlocie; spiritul lor însă autoriza să li se deschidă cât mai multe porți.

În aceste condiții, își va face drum ideea de *honnête homme*. E greu să-i dăm o definiție exactă. Istoricii literari, criticii și moralistii sunt de acord că ideea e complexă; ne pune în fața unei diversități de imagini greu de caracterizat dintr-o dată. Termenul își va găsi tot atâta sens sub pana unui autor burghez, în speță Molière, ca și în gândirea unor aristocrați, de pildă La Rochefoucauld, cavalerul de Méré sau doamna de Sévigné. Putem totuși să-i deslușim liniile cardinale.

L'honnête homme este prin excelență o ființă făcută pentru societate. Stăpânește știința și meșteșugul acesteia. E cultivat; chiar dacă n-ar fi, în sensul profund al cuvântului, lasă totuși această impresie. Se apropie cu naturalețe de alții; deopotrivă, îi lasă și pe aceștia să se apropie de el, sugerându-le o asemenea reciprocitate. În toate împrejurările vieții ne dă sentimentul că a găsit atitudinea trebuitoare: *quod decet*. E politicos; se îmbină în politețea lui laturi care îi stau în fire cu elemente pe care parcă le-ar fi învățat cu metodă. Știe să trăiască; mai precis: izbutește ca în datoria constrângătoare a vieții să pună armonie, catifelare, atenuări benigne. La Bruyère și La Rochefoucauld, unul în *Caractere* și celălalt în *Reflecții sau sentințe și maxime morale*, îl privesc aproape asemănător: om cultivat și agreabil, om de bine. În instrucțiile pe care Ludovic al XIV-lea le dădea nepotului său Filip al V-lea, *honnête homme* pare sinonim cu om prob. Guez de Balzac (sec. XVI), în *Scrisori*, îl caracterizează lapidar: „acela care excelează în politețe, bună-cuviință (*bienséance*) și știință a vieții (*savoir-vivre*). Jean Chapelain (1595–1674), poetul care a redactat *Sentimentele Academiei asupra Cidului*, considera onestitatea (*l'honnêteté*) drept o întrepătrundere de urbanitate și virtute“.

Dar – cel puțin în secolul al XVII-lea – principalul istoriograf, comentator și dialectician al lui *honnête homme* a fost Georges Brossin, cavaler de Méré (1610–1685), spirit instruit, autorul mai multor lucrări privind arta vieții în societate și exercițiul inteligenței: *Discurs asupra justetei*, *Maxime, sentințe, reflecții morale și politice, scrisori, Adevărata onestitate, Asupra delicateței în lucruri și*

în expresie ș.a., considera onestitatea drept o virtute desăvârșită. Înglobează în ea pe toate celelalte, făcând inutilă orice încercare de a i se mai adăuga ceva. Întotdeauna onestitatea place: iată trăsătura primordială după care o putem recunoaște. Rămâne de văzut dacă moralistul a făcut portretul unui tip uman pe care l-a cunoscut efectiv ori s-a condus mai mult după închipuiri ideale. Oricum, avea în minte trăsături franceze; contestă că acest ideal uman ar deveni vreodată cu puțință la italieni, spanioli ori englezi. Precizează, oarecum cu nuanțe epicureene, că a fi *honnête homme* ar presupune o anume larghețe materială, scutindu-l de povara dură a vieții. Condiția de naștere nu este indispensabilă; reclamă însă o condiție a instrucției. În viața de lume, *l'honnête homme* trebuie să placă tuturor. E necesar să câștige, întotdeauna, sufragiul feminin. Comunicarea intelectuală cu feminitatea instruită îi pare o cale fericită, necesară, pentru rafinarea spiritului, pentru desăvârșirea stilului de onestitate. Nicăieri în lume, ca în ambianța franceză, nu-i pare mai posibilă arta conversației între bărbați și femei de calitate. În orice situație de viață s-ar afla, *l'honnête homme* trebuie să dea dovadă de bunăvoință, de toleranță, de receptivitate. Trece totul prin sine, dar nu egoistic, ci cu dorința de a procura satisfacție cât mai multora din jurul său. Ca să primești, trebuie ca mai întâi să dai. Prețuiește virtutea, nu atât pentru ea în sine cât pentru starea de mulțumire („*la félicité*”), pe care ne-o poate prilejui. O altă condiție, la fel de utilă, este naturalețea. *L'honnête homme* are totul de câștigat, arătându-se simplu, degajat, chiar dacă sunt în joc chestiuni serioase. Patria lui este lumea aleasă („*le grand monde*”). Erudiția, specializarea, demonstrația savantă – acestea țin de alt domeniu; cavalerul, ca om de lume, le privește oarecum de la distanță. Concepția lui – s-ar spune – continuă pe aceea a lui Montaigne: nu spirite savante, ci spirite bine făcute („*bien faits*”); nu specializare într-o direcție sau alta, ci puțința de a asimila cât mai multe adevăruri ale vieții și ale instrucției; nu lectură imensă, ci asimilări substanțiale. Capodopera inteligenței, spune de Méré, „nu este a citi mult, ci a vorbi frumos, cu spirit, comunicativ, despre tot ce ni se înfățișează”.

În esență: *l'honnête homme*, așa cum l-au văzut teoreticienii lui și cum de fapt și l-a înșușit tot secolul al XVII-lea, este o împletire originală – pe cât de pitorească pe atât de sobră, pe cât de logică pe atât de seducătoare – de bun-gust înnăscut și de bun-gust deprins prin exercițiu, de rafinament dobândit prin supraveghere de sine, de esteticism implicit, de rațiune victorioasă, de echilibru și de bun-simț ordonator, neclintit în demnitatea și tăcerea lui activă.

Nu înseamnă că *l'honnête homme* ar fi tipul ideal spre care a gravitat creația clasică franceză. Va constitui însă un reper important, un ordonator de valori, un dătător de măsură psihologică și artistică.

5. Saloanele literare

Între manifestările de societate care direct sau indirect au putut să influențeze creația literară a epocii se înscriu și saloanele.

Războaiele religioase făcuseră ca viața de lume, strălucit începută încă din prima parte a secolului al XVI-lea, să rămână timp de patru decenii în ceață. O dată pacea restabilită, gustul acestei vieți va reveni. Societatea franceză simte nevoia să-și regăsească un echilibru. Au loc dese reuniuni în care spiritele cultivate își pot acorda în voie plăcerea conversației, a schimbului de păreri, a galanteriei, a jocului de cuvinte, a rafinamentului monden, a eleganței turnată în forme severe sau grațioase. Nu întotdeauna lucrurile sunt de cel mai bun gust, de perfectă calitate spirituală; aflăm adesea și divertismentele îndoielnice, cu aluzii insidioase, cu referiri indiscrete la fapte din culise, cu ecouri din scandalurile mai mari sau mai mici din așa-numita „*société polie*”. Contează însă trăsăturile predominante. Vom întâlni în aceste reuniuni nu doar figuri din pătura aristocratică, ci în genere oameni instruiți, talente scriitoricești, oameni de știință, autori consacrați sau alții în devenire. Sunt prețuite mai cu seamă delectările spiritului. Se fac lecturi din autori cunoscuți sau autori noi. Se discută cărțile recent apărute, premierele de teatru. Se ia atitudine față de mișcările de idei la ordinea zilei. Sunt puse în discuție părerile și hotărârile Academiei. E de rigoare ca totul să se petreacă într-un ton potrivit. Nu plac nici dezbaterile de școală, nici intervențiile sau disputele pedante. Contează, desigur, puterea de argumentare; principalul însă e ca expunerile să capteze, să creeze un climat de seducție spirituală. Politețea pare cuvânt de ordine, condiție suverană; și anume, politețe în gest, în ton, în stilul general de manifestare; politețe, deopotrivă, în alegerea cuvântului, în formularea propoziției, în înlănțuirea judecăților, în nuanțarea intenției. Nu era necesar să se vină de fiecare dată cu idei ori sugestii noi; părea de rigoare însă ca întotdeauna lucrurile cunoscute să fie exprimate cu artă, să devină sugestive, să placă.

Seria marilor saloane a fost deschisă cu acela care în istoria literară s-a perpetuat, sub denumirea: *Hôtel de Rambouillet*. Timp de cincizeci de ani (1610–1660), aici s-a dat tonul bunului-simț, al conversației inteligente, al interesului monden pentru lucrurile spiritului și ale culturii. Întemeietoarea și stăpâna salonului a fost Catherine de Vivonne, devenită prin căsătorie marchiză de Rambouillet. Consemnările contemporanilor o privesc cu stimă și admirație. Ducesa de Montpensier, „*la Grande Mademoiselle*” (1627–1693), o socotește „model de onestitate, de înțelepciune, de blândețe”. Segrais (1624–1701), poet, academician, unul din obișnuiții salonului, precizează: „e bună, amabilă, binevoitoare, ospitalieră”. Ceea ce făcea farmecul salonului e că înăuntrul lui toți se simțeau bine. Stăpâna casei imprima o atmosferă obiectivă: fără biserițe și admirații mutuale. Artă prin care ajungea să conducă situațiile decurgea dintr-un fond sufletesc onest; se întemeia pe o instrucție îngrijită, pe un sentiment de cultură lipsit de afectare.

Într-o primă perioadă din viața salonului, gustul literar părea oarecum ezitant. Găsea sufragii *L'Astrée*, romanul lui Honoré d'Urfé (1557–1625), cu imitațiile lui din pastoralele italiene și spaniole. De asemenea, era primit cu onoruri Marini; plecând după câțiva ani de ocrotire pariziană, acesta a lăsat aici germeul prețiozității.

Într-o a doua perioadă, începând din jurul anului 1630, de fapt perioada de apogeu, creația de teatru apărea frecvent în preocupările salonului. Aici se organizau câteodată și mici reprezentări dramatice, ca divertisment. Moda pusă în mișcare de *Astrée* crease gustul travestirilor în figuri mitologice sau campestre. În parcul palatului Rambouillet se desfășurau scene și tablouri alegorice cu nimfe și Diane, spre fericirea celor tineri. În 1627 fusese jucată în întregime piesa *Pyrame et Thisbé* a lui Théophile de Viau. În iarna anului 1636 s-a reprezentat *Sophonisbe* de Mairet, având în rolurile principale pe Julie d'Angennes, fiica amfitrioanei, și pe abatele Arnauld.

Dar acestea sunt doar manifestări lăaturalnice. Interesante, îndeosebi, erau discuțiile în legătură cu mișcarea de idei, cu stările de spirit în devenire, cu efervescența culturii. Aveau loc lecturi și discuții publice asupra scrierilor de seamă. Au fost la ordinea zilei: scrisorile lui Guez de Balzac, disertațiile lui morale și politice. *Discursul asupra Metodei* ș.a. Teatrul polariza adesea întreaga atenție a reuniunilor. Corneille, înainte de a le încredința scenei, a citit aci câteva din capodoperele sale. Asupra lui *Polyeucte*, într-adevăr, s-au făcut rezerve. Voiture, ca purtător de cuvânt al reuniunii, l-a sfătuit pe autor să nu prezinte piesa publicului. I s-a spus: piesa e rece, teza creștină din ea sună convențional. În schimb, cu prilejul campaniei pornite împotriva *Cid*-ului, salonul și-a făcut un punct de onoare din a-și menține opinia aprobativă de la început, cu toate că aceasta contrazicea vederile reticente ale Academiei și putea să stârnească nemulțumirea lui Richelieu.

Notăm, mai departe: dezbaterile atente și stăruitoare asupra locurilor comune din morală; discuțiile despre deosebirea dintre limbajul devoților și limbajul mondenilor; propunerile privitoare la apărarea și purificarea limbii. Teatrul reflecta această ambianță; comediile vremii – mai cu seamă acestea – erau pline de ecourile lor.

Faptele nu se opresc aici. După o scurtă eclipsă provocată de izbucnirea Frondei (1648), tradiția va fi reluată. Saloanele se înmulțesc. Nici unul, într-adevăr, nu va reuși să egaleze strălucirea și notorietatea celui care fusese prezidat de marea Arthénice¹. Destule însă și-au câștigat un loc în istoria literară. Pe doamna Des Loges, admiratorii săi o denumeau „a zecea muză“. Conrart², după ce arată cum în salonul ei își dăduse întâlnire „persoanele cele mai considerabile“, chiar principi și principese ilustre, își încheie astfel elogiul: „Toate muzele veneau să-i ceară protecție și să-i depună omagii“. Începând de la jumătatea secolului, salonul domnișoarei de Scudéry a căpătat o importanță aparte. Adesea, printre obișnuiți,

1 Arthénice: anagramă de la Catherine; inventată și pusă în circulație de Malherbe, drept omagiu poetic pentru doamna de Rambouillet; denumirea a intrat în posteritate.

2 Valentin Conrart (1603–1675), om de litere, unul din inițiatorii reuniunilor care au stat la originea Academiei Franceze și primul secretar perpetuu al acesteia.

numărul burghezilor întrecea pe acela al aristocraților. Reuniunile aveau loc sâmbăta. Timp de zece ani, aceste reuniuni au fost în atenția generală a Parisului. Predomina tonul galant și rafinat. Trezeau interes mai ales cărțile recent apărute. Se citeau versuri. Nu exista propriu-zis o ierarhie a chestiunilor; alternau, fără vreo ordine anumită, lucruri importante și lucruri anodine. Adesea, reuniunile căpătau aspecte de jocuri de societate. Cei prezenți își arogau nume din romane: Conrart era Theodamas; Pellisson, Acanthe; Godeau, magul din Sidon ș.a.m.d. Domnișoara de Scudéry era Sapho; denumirea i-a rămas; va intra cu ea în literatură. Amintim de asemenea: salonul doamnei de Sablé, o veche prietenă a lui La Rochefoucauld căreia Sainte-Beuve îi va dedica aprecieri pline de considerație; salonul lui Ninon de Lenclos, despre care Saint-Évremond¹, supranumind-o *Léontium*, spuse: „sufletul ei e format din voluptăți ca ale lui Epicur și virtuți descinzând din Caton”; salonul doamnei de Maintenon, în epoca în care aceasta era soția lui Scarron; apoi saloanele de la Hôtel d'Albret și Hôtel de Richelieu, între ai căror obișnuiți strălucea doamna de La Fayette², Coulanges³, doamna de Sévigné⁴.

6. Prețiozitatea

Din influența exercitată asupra literaturii de către viața mondenă s-a născut prețiozitatea, o stare de spirit cu reflexe bogate în felul de a gândi, de a scrie și de a vorbi al epocii. Fenomenul ocupă prima parte a secolului al XVII-lea. Se legă de aproape cu stilul practicat în saloane și concepția morală propusă de idealul lui *l'honnête homme*.

Prin multe din manifestările sale, prețiozitatea a adus limbii și literaturii franceze, putem spune și civilizației franceze în general, servicii importante. Pe mulți scriitori i-a oprit de pe panta licențiozității; în viața de lume a stimulat formarea unui sentiment al stilului, al expresiei rafinate; a îmbogățit vocabularul cu nuanțe noi și a găsit în rezonanța cuvintelor accente inedite.

Însă adesea măsura nu a mai fost păstrată. Politețea în moravuri, la început semn solid de sociabilitate și echilibru, va căpăta formă afectată și artificioasă. Ceea ce înainte fusese mijloc de apropiere, de comunicare, de strângere a raporturilor sociale, acum dimpotrivă tinde să devină sursă de singularizări și izolare. Cei atinși de această modă vor socoti că trebuie să vorbească într-alt fel decât cei mulți.

1 Charles de Marguetel de Saint-Denis, senior de Saint-Évremond (1616?–1703), distins militar și scriitor francez, rămas credincios regelui în timpul Frondei: a cultivat literele într-un spirit de îndrăzneală, de satiră fină și de indiferentism religios, anunțând pe acela al libertinilor din secolul următor.

2 Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, contesă de La Fayette (1634–1693), femeie de litere, inspiratoare a lui La Rochefoucauld, autoare printre altele a romanului celebru *La Princese de Clèves*.

3 Philippe-Emmanuel, marchiz de Coulanges (1631–1716), om de spirit și om de lume, agreabil și solicitat, autor de *Scrisori* și *Memorii* scrise într-un stil facil și comunicativ.

4 Marie de Rabutin-Chantal, marchiză de Sévigné (1626–1696), ilustra epistolieră franceză.

Faptul, în bună parte, însemna un protest și o încercare de luptă împotriva vulgarităților și a gasconismelor; însă pe nesimțite, pe alocuri și cu voință, se aluneca în cealaltă extremă. Asistăm la adevărate invazii de perifraze, de construcții alambicate, de comparații și metafore emfaticе, de formulări complicate chiar pentru idei obișnuite. Aveam de-a face cu manifestări de genul marinismului ori al góngorismului, însă fără arta și sclipirea acestora. Abundă superlativelе; la tot pasul întâlnim exaltări verbale: „*terriblement*“, „*magnifiquement*“, „*furieusement*“, „*epouvantablement*“ ș.a.m.d. Aproape cuvânt de ordine, deci, de a nu se mai spune lucrurilor pe nume. Contagiunea în creștere va cuprinde pe femei în special. Procesul nu rămânea numai pe planul vorbirii; pătrundea și mai adânc în cugete, ajungând aici să altereze deopotrivă moduri de judecată și sentimente. Forma devenea atât de căutată, încât din această cauză imaginea fondului ajungea adesea să dispară din privire. Simțăminte mari – iubirea, devotamentul, prietenia – erau reduse adesea la simple declarații de suprafață; mai mult manifestări de galanterie decât pătrunderi în substanța umană propriu-zisă. Termenii proprii, desemnările directe și comunicările simple sunt ocolite, pe motiv că ar fi lipsite de eleganță; apăreau în schimb metamorfozări ale sensurilor inițiale, împodobiri cu atribute mitologice, lanțuri de adjective și adverbe, substituirii de nume abstracte prin epitete pompoase, toate de natură să facă vorbirea neinteligibilă, răpindu-i naturalețea, spontaneitatea și sinceritatea. Câteva exemple: mâna era: „*la belle mouvante*“ (fermecătorul instrument); lacrimile sunt „*les perles d'Iris*“ (perlele zeiței Iris); patul devenea „*l'empire de Morphée*“ (imperiul lui Morfeu); în loc de cămașă, perifriza: „*la compagne perpétuelle de morts et des vivants*“ (tovarășa nedespărțită a morților și a celor vii); luna „*le flambeau du silence*“ (flacăra tăcerii); oglinda „*le conseiller de grâces*“ (sfătuitoarul grațiilor) ș.a.m.d.

Se constituiau și alte aspecte ale acestei prețiozități, fiecare cu o tendință caracteristică de exagerare; extravagante în costum, afectare în politețe, vanitate literară, diferite stridente în voința de a te face remarcant.

Ce trebuie să subliniem deocamdată e că aceste forme manierizante vor face obiectul multor opere satirice din epocă, între care *Prețioasele ridicole* și *Femeile savante*, comediiile lui Molière, ocupă locuri de frunte.

7. Doctrina academică

În 1634, prin transformarea unui ceneclu al mai multor oameni de literă în instituție savantă investită cu girul statului, a luat ființă Academia Franceză. Faptul se petrecea din voința lui Richelieu, pe de o parte pentru ca statul și autoritatea regală să-și întărească dreptul de control asupra activității literare, pe de altă parte pentru a se institui un for care să procedeze la purificarea limbii, la constituirea gramaticii franceze și la elaborarea dicționarului.

Formația, privită de la distanță, părea heteroclită: scriitori de profesie, burghezi instruiți din familii cunoscute, seniori în genere din mica nobilime, laici și ecleziastici;

toți însă se simțeau stăpâniți de sentimente comune în ce privește apărarea și desăvârșirea limbii naționale. Aflăm dintr-un memoriu al lui Faret, însărcinat să redacteze proiectul de statut al noii instituții, de la ce premise se pleca. Limba franceză – se precizează în memoriu – numără încă multe imperfecțiuni; eliberarea limbii naționale de elementele barbare ce-au invadat-o ar fi pentru întreaga țară un motiv de fericire; limba franceză, superioară altor limbi vorbite, este chemată să succeadă latinei, așa cum în Antichitate aceasta a urmat celei eline; s-au făcut eforturi și până acum, dar deocamdată acestea nu au reușit decât în parte să pună în lumină adevărata putere și elocvență a vorbirii franceze. Se arată, mai departe, ce calități va trebui să întrunească un academician: nu atât erudiție, elocință, imaginație, cât un sentiment just și delicat al limbii, capabil să descopere, să discearnă și să judece fenomenele acesteia.

Academia își propunea să elimine din limbă balastul adus de vorbirea vulgară, de moda afectată și ignorantă a curtenilor, de gustul discutabil al scriitorilor mediocri, de pedanteria amvoanelor ori a catedrelor. De aici, propunerea de a se întocmi vocabulare speciale, ierarhizate pe genuri, oarecum și pe grade de instrucție: pentru genurile sublime, pentru cele mediocre și pentru genurile inferioare sau comice. Ne surprinde că un spirit echilibrat ca Faret putea să subscrie o asemenea enormitate; din fericire, Academia s-a pronunțat din primul moment împotriva ei.

În măsura în care preocupările de limbă trebuiau să se întregească cu preocupări general-literare, creația dramatică avea să fie și ea larg reprezentată. Încă în primul an de activitate al instituției, între comunicările rostite au figurat teme de teatru, unele direct cu acest titlu, altele indirect: Boissier: *Pour la défense du théâtre* (În apărarea teatrului); Godeau: *Contre l'éloquence* (Împotriva elocinței); Colletet: *De l'imitation des anciens* (Despre imitarea antichității); ș.a.

Însă primul moment bine marcat, interesând de aproape istoria teatrului francez, este cel puțin în mișcare de *Cid*-ul lui Corneille. Faptele merită să fie amintite. Sunt interesante în sine și, deopotrivă, sunt revelatoare ca document de epocă.

Succesul răsunător al *Cid*-ului a stârnit gelozii, invidii, complexe de inferioritate. Împotriva poetului victorios se țes cabale și conspirații. Un inspirator din umbră al acestora era însuși marele Richelieu. Motivele sunt complexe: unele priveau fapte din politica țării; altele aveau caracter personal. Felul cum în drama lui Corneille era evocată Spania și erau exaltate tradițiile cavalești contrazicea oarecum politica dusă de cardinal împotriva acestei țări. Îl indispușeau și alte lucruri, printre care simpatia arătată dramei de către regina Ana de Austria și justificarea morală a duelului așa cum reieșea din desfășurarea acțiunii. Deopotrivă, conta și o stare personală de nemulțumire: Richelieu, el însuși cu veleități de autor dramatic, încă sub impresia unor insuccese în această direcție, suporta cu greu consacrarea altora.

Lupta astfel dezlănțuită a durat șase luni în șir, constituind principala dezbatere literară a vremii. Semnalul l-a dat Georges de Scudéry prin *Observation sur le Cid*, într-un spirit de fanfaronadă și de vanitate aristocratică. Răspunzându-i, Corneille a pus această ieșire pe seama invidiei. Academia este solicitată să arbitreze

diferendul. Richelieu, care dorea ca drama să fie condamnată răsunător, devine și mai activ. Nu este mulțumit cu un prim raport, cel din 16 iunie 1637, prezentat de Chapelain, Desmarets și Bourzeys. Și la un al doilea raport – autorii erau Serizay, Gombauld, Sirmoni – va face observații. Însărcinează pe Chapelain să ducă lucrarea la capăt. Dar și de astă dată cardinalul se arată contrariat; ar fi vrut ca amendarea poetului să fie și mai drastică. Chapelain explică lui Boisrobert, știind că acesta va transmite cardinalului: „dacă am fi găsit că totul trebuie criticat, riscam să părem parțiali”. Memoriul s-a imprimat sub titlul: *Les sentiments de l'Académie sur le Cid* (Sentimentele Academiei asupra *Cid*-ului). Îl numărăm printre documentele literare de seamă din epocă. La Bruyère, desigur fără obiectivitatea necesară, l-a caracterizat apologetic: „dacă *Cid*-ul este o capodoperă dramatică, *Les Sentiments* este una de critică”.

Memoriul – privit în linii generale – este nedrept. Comitea o eroare fundamentală. Autorii lui își închipuiau că pot judeca o operă poetică așa cum ar privi o scriere în proză. Memoriul se oprea asupra multor lucruri de amănunt; stăruia asupra cuvintelor în parte, cu nesfârșite referiri și raportări la sistemul gramatical; se pierdea în fapte de șicană literară și de observații asupra stilului, trecând sub tăcere drepturile imaginației. Chapelain era și el autor de versuri; dar – cum s-a spus – versuri de școală, fără fiorul și căldura poeziei adevărate. S-a pronunțat, ca și cum poezia ar trebui scrisă într-un singur fel; cel practicat de el însuși.

Istoria și critica literară au arătat că memoriul ignora ceva din realitatea intimă a poeziei și subscrise împotriva lui Corneille aproape un sacrilegiu. Adevărul însă e că memoriul Academiei i-a adus poetului și servicii. Corneille însuși le-a recunoscut. În ce privește stilul, nu a făcut concesii; și-a apărut cu dârzenie linia de măreție și îndrăzneală a figurilor, imaginilor, situațiilor Sub raport gramatical însă a înțeles că era preferabil să se supună unora din sugestiile Academiei. Faptul e de o însemnătate aparte. Era întâia oară când Academia se manifesta public, cerând ca în creația literară să se păstreze o disciplină a limbii și a stilului, subliniind că nimeni – fie și o autoritate consacrată – nu ar avea voie să se abată de la această regulă. Fie și gândirea profundă își poate pierde din prestigiu, dacă în exprimarea ei nu se respectă forma frumoasă. Limba este o realitate sacrosantă; ideea de capodoperă nu ar putea să se constituie și să funcționeze în afara ei. Mesajul din *Les Sentiments* depășește domeniul strict al creației dramatice. El se adresa mentalității franceze în genere, impunând ideea că rigoarea stilului, scrupulul frazei corecte și lupta pentru claritate sunt condiții intrinseci ale limbii și creației franceze.

8. Două coordonate: ordinea rațională, spiritul de societate

Secolul al XVII-lea în cultura franceză este secolul ei clasic. Găsim în manifestarea lui de viață și în creația lui spirituală o chintesență și o sinteză de virtuți ale geniului național.

Subliniem ca fapt de bază ordinea rațională. De aici, un lanț întreg de implicații și consecințe. În frunte se află bunul-simț, cu corolarul lui firesc: claritatea. „*Ce qui n'est pas clair n'est pas français*“ (ce nu e clar nu e francez); în epocă, dictonul își va găsi o largă confirmare. Această claritate se exprimă multiplu: așezare îngrijită, simetrie, compoziție, prezentare arhitectonică. Toate sunt trăsături simple, firești, de care spiritul rațional are nevoie pentru a nu se pierde ori a stăruie în aproximații, ci a străbate prompt, cu fermitate, spre conținuturi și esențe. Într-un poem, ca și într-o dramă, condiția e la fel de necesară. Ordonanța și simetria sunt dispozitive care plac; cuceresc sufragii dintr-o dată, și prin ele însele ca valori teoretice, dar mai ales prin funcțiunea lor practică, având în vedere felul cum vor veni în ajutorul înțelegerii, stabilind repere, punți de legătură și direcții de orientare.

Tradiția franceză respinge incertitudinea ori plutirea în clar-obscur; elimină surpriza, neprevăzutul, intervenția senzațională, lovitura de teatru. Se simte în elementul său când i se dă posibilitatea să prevadă, să găsească în desfășurarea evenimentelor un plan, să descopere în toate faptele o logică. Există – dacă se poate spune așa – o plăcere a geometriei, nu străină de mișcările și ecourile sentimentului, ci capabilă să li se integreze. Procesul e vechi. Datează de la retorica scolasticilor; a căpătat puncte noi de sprijin în modificările aduse scolasticii de către iezuiți, a găsit susținere în gândirea renașcentistă reprezentată de Montaigne, pentru ca în cele din urmă să devină stil și doctrină în clasicism.

Bunul-gust și claritatea merg mână în mână. Ambele reclamă o limbă ordonată, accesibilă direct oricărui om instruit; apoi, un stil cuprinzând în el sentimentul comun al civilizației, un mod de judecată capabil să dea oamenilor impresia că se pot înțelege unii cu alții, prin funcționarea normală și neprefăcută a evidenței. Descartes includea în scrierile sale acest ideal francez al clarității; trebuie să precizăm însă că nu l-a inventat el în întregime, ci și l-a conformat într-o ambianță corespunzătoare, aderând la substanțe intrinseci ale acesteia, intuindu-i direcțiile de evoluție, ajutându-i să-și cristalizeze manifestarea.

Menționăm, deopotrivă, spiritul de societate. Epoca exprimă din plin formele franceze ale vieții de lume: politețe, finețe, verbozitate, conversație, joc spiritual, simț al umorului. Ne aflăm, în această privință, într-o adevărată epocă de apogeu. Gustul clasic e împotriva exagerărilor, extravaganțelor, ieșirilor din matcă. Recomandă, în totul: măsură, echilibru, justețe. Împotriva afectării – fie aceasta în gândire, în gest, în vorbă, în vestiment – îndreaptă imediat arma ironiei satirice. Bunul-simț e înțeles nu atât ca o înzestrare individuală, cât ca o facultate prin care trebuie să căpătăm aprobarea și prețuirea comunității din care facem parte. În toate aceste direcții, secolul al XVII-lea a pus pietre de temelie. Va adăposti în el o întreagă gamă pregătitoare, începând cu formele de prețiozitate încă infantilă de la Hôtel de Rambouillet, și urcând până la marea etichetă a curții regale, aceea în care putem întâlni atât manifestări de galanterie senină ori frivolă cât și condiții rigoriste pioase, de tipul celor impuse de doamna de Maintenon.

Literatura secolului reflectă de aproape acest spirit de societate. Împotriva spiritului individualist din secolul trecut se declară război. Malherbe, Academia, saloanele, programele de idei, toate fac în această privință front comun. Criteriul societății va trece înaintea sensibilității personale. Pe alocuri chiar se va spune că însuși poezia lirică nu ar trebui să fie altceva decât un joc de societate. Recunoașterile epocii vor avea în vedere, mai ales, spiritele care înțelegeau să-și pună arta în slujba societății și să găsească pentru aceste forme cât mai expresive. Asistăm la un mare consens al vremii. Poetii tragici și comici, moraliști, romancieri, filozofi, oratorii de amvon – toți se întâlnesc, alcătuiesc o familie spirituală, apărând în numele societății, pentru aceasta, legile măsurii, ale bunului-simț, ale dezbaterii psihologice și morale, întotdeauna sub unghiul rațiunii, cu criterii ale conștiinței responsabile.

CAPITOLUL XIII

CLASICISMUL FRANCEZ (II)

TEATRE, ACTORI, PUBLIC

1. Primele teatre: Hôtel de Bourgogne, Théâtre du Marais

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, teatrul francez stagnează; în unele privințe chiar a regresat.

Confreriile și asociațiile vesele, acelea care asiguraseră până atunci reprezentații dramatice, își pierd actualitatea. Totuși, publicul, mai ales cel din provincie, nu părea dispus să renunțe la serviciile lor. Acestea îi deveniseră deprinderi; îi procurau momente delectabile, deocamdată greu de înlocuit cu altele. Vom asista, de aceea, la câteva prefaceri succesive. Din societățile amintite încep să se desprindă mici formații, adevărate nuclee actoricești, dispuse să întreprindă turnee în țară și să pornească activități dramatice pe cont propriu. Pentru moment, nu dispuneau decât tot de repertoriile lor vechi, bineînțeles cu unele corectări profane de rigoare: mistere, moralități, farse. Nu mai aveau, propriu-zis, mentalitatea de confrerii; inițiativa lor le obliga să tindă spre una nouă, de asociații formate din actorii profesioniști.

Dar aceste repertorii sunt la capătul puterilor. Era greu ca ele să mai poată trezi curiozitatea comună. Atenția se îndreaptă spre tragedie. Jodelle, Garnier, Jean de Taille erau autorii despre care se vorbea, în special. Publicul instruit din provincie ar fi vrut să-i vadă reprezentați. Noii actori își dădeau seama că genul le putea oferi o soluție utilă pentru afirmarea lor. Se iveau încă dificultăți; nu existau în această direcție nici pregătirea artistică de rigoare, nici inventarul de scenă necesar. Vor avea loc totuși câteva încercări. Se renunță la pasajele corului; se reduc tiradele; sunt eliminate unele părți dificile, pentru care se bănuia că publicul nu ar fi vrut afinități deosebite. Astfel, în 1593, Valleran Le Conte putea ca la Rouen, Strasbourg și Langres să reprezinte, pe lângă obișnuitele drame biblice, și piese ale lui Jodelle. Faptul merită să fie reținut. Departe de a rămâne pasivă, așteptând semnalele din metropolă, provincia franceză marca o atitudine, în orice caz o inițiativă.

Mișcarea și atmosfera întreținută de trupele ambulante de actori profesioniști contează. Acestea nu aveau un repertoriu definit; întreținea însă ideea teatrului, păstrau legătura cu orașele țării, presimeau oarecum transformările apropiat, așezau premise în vederea lor. Dintre aceste trupe, unele au devenit notorii. Menționăm cele conduse de Robert Guérin și de Thomas Poirier, supranumit La Vallée. Câteodată treceau și frontierele: formația lui David Florice la Basel în Elveția (1604), a lui Charles Chautron (1595) și a lui Jean Florian (1615) la Strasbourg ș.a.

În acest timp, la Paris au loc nesfârșite hărțuiri între tabăra rămasă încă la forme medievale și tabăra înnoitoare. Prima, reprezentată prin Confreria Pasiunii, se îndărătnicea să-și păstreze monopolul dobândit prin actul din 1548; cealaltă, nedispunând de un sediu permanent, se mulțumea cu scene improvizate în colegii sau reședințe particulare, cu lecturi în cercuri de prieteni și cu tipăriri sporadice de texte. Către sfârșitul secolului se părea că ambele tabere sunt epuizate. Depășit de vremuri, repertoriul medieval își pierdea relieful și necesitatea. Neexistând un altul care să umple imediat golul produs, s-a putut crede un timp că în Franța creația dramatică era un capitol încheiat.

Însă, cu toată lipsa lui de utilare și de confort scenic, teatrul de la Hôtel de Bourgogne a continuat să funcționeze. Stăpânii sălii – cărora li se interzisese să mai reprezinte mistere – o negociau, închiriind-o pentru reprezentații sporadice unor trupe locale sau străine (din Anglia, Spania, Italia, Olanda).

Notăm încă un fapt caracteristic. Iezuiții, într-o încercare de a salva ceva din pozițiile atât de amenințate ale teatrului religios, își intensifică manifestarea. La reprezentațiile pe care le organizau în colegii invitau notabili ai vremii, punând accentul nu atât pe apartenența lor socială, aristocrați sau burghezi, cât pe gradul lor de instrucție. Reprezentațiile lor, în genere, se mențineau în concepția medievală; includeau însă în acestea și elemente umaniste, capabile oarecum ca în fondul lor de moralități și mistere să deschidă ferestre înspre tragedia modernă. Faptul avea loc nu numai la Paris, ci și în mai multe centre din provincie.

În 1599, sala de la Hôtel de Bourgogne este închiriată de trupa lui Valleran Le Conte, un om de acțiune, nu atât de înzestrat ca actor cât pasionat pentru ideea de teatru și bun organizator. Purta titlul de „*comédien ordinaire*” al regelui. Fără a întrerupe turneele din țară și străinătate, a dezvoltat și la Paris o activitate susținută. În 1613, prin dispariția lui fără urmă, conducerea companiei a fost preluată de Pierre le Messier, actorul care va deveni celebru în epocă sub numele de Bellerose. Trupa lui Valleran Le Conte interesează și prin aceea că a fost o bună pepinieră de actori. Printre aceștia figurează și câțiva ctitori ai scenei franceze moderne: François Vautrel, Hugues Guérin (mai târziu: Gaultier-Garguille), Robert Guérin (în timpul gloriei: Gros-Guillaume). Ca îndrumător și colaborator, a sprijinit și alte formații actoricești: a lui la Porte (numele adevărat. Mathieu Le Fèvre și Claude Husson (supranumit Longueval).

Întâlnim din când în când la Paris și alte trupe, amenințând să eclipseze pe „comedienii regelui“. Una din acestea purta denumirea: *Troupe de M. le Prince d'Orange*. Își câștigase oarecare reputație la Lille și în Olanda. Conducerea o avea Charles le Noir; reputația însă îi era asigurată de Mondory, care va deveni marele tragedian. La Paris, la Hôtel de Bourgogne, a jucat în câteva rânduri (1622, 1625). Trupa s-a destrămat întâi prin plecarea lui Mondory și apoi prin moartea protectorului princiar. S-au petrecut și incidente, uneori violente. „Comedienii regelui“, temându-se ca situația lor de privilegiu să nu fie periclitată, s-au dedat față de aceste trupe la acte ostile și la intentări de procese.

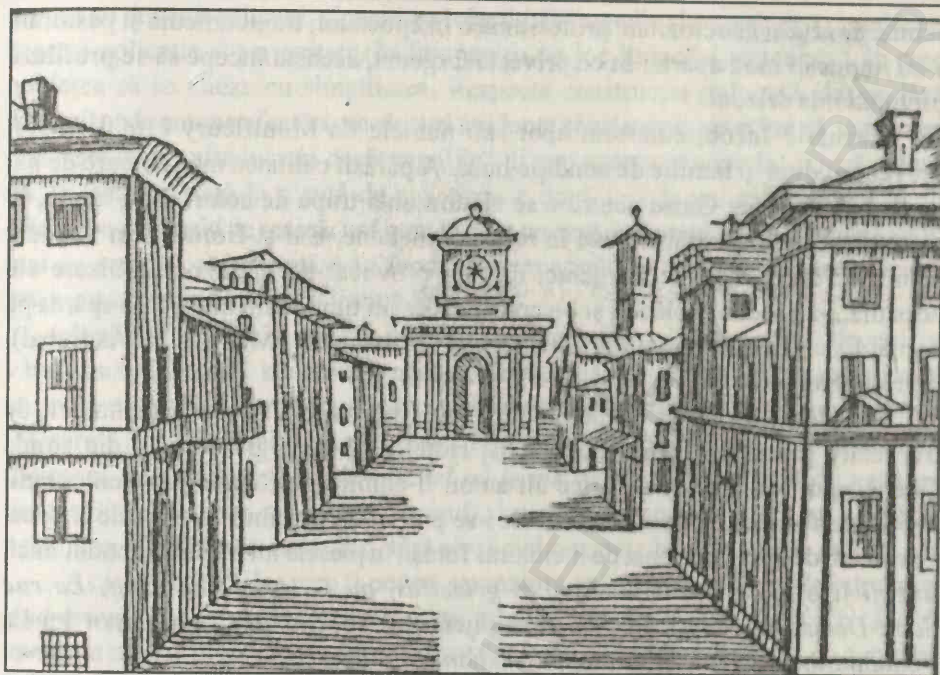
Un alt teatru, funcționând paralel cu cel de la Hôtel de Bourgogne, titular și el al unei tradiții, este teatrul du Marais¹. A funcționat aproape trei sferturi de secol, între anii 1600 și 1673. Confrerii Pasiunii, în baza dreptului lor de monopol, în schimbul unei redevențe substanțiale, au îngăduit unei trupe de actori să-și așeze cortul la Hôtel d'Argent. După un timp, această trupă – care avea în fruntea ei pe Mondory (1578–1651) – și-a mutat sediul într-o sală de joc cu mingea, în strada Vieille-du-Temple, cartierul du Marais. Din această clipă, acest al doilea teatru va deveni un concurent serios al celui de la Hôtel de Bourgogne. Principalul moment din existența acestui teatru, punctul său de glorie, a fost reprezentarea *Cid*-ului, într-o seară din decembrie 1636. Prin desființare, actorii vor lua două drumuri: unii spre Hôtel de Bourgogne, alții spre teatrul lui Molière.

Guillaume de Gilberts, supranumit Mondory (1594–1652) care a fost sufletul comedienilor de la teatrul du Marais, e socotit drept primul mare actor francez. Părinții lui îl destinaseră să urmeze dreptul; la vârsta de șaisprezece ani însă a ales teatrul. În 1612 îl găsim făcându-și ucenicia în trupa lui Valleran Le Conte. În 1624 își întemeiază o trupă proprie, dar numai pentru puțină vreme. În 1630, revine în teatru, de astă dată pentru a nu-l mai părăsi și a-i da strălucire. Avea darul să convingă, să îndemne, să creeze în jurul lui o atmosferă de emulație artistică. Se bucura de prețuirea și prietenia unor spirite superioare ale epocii: Balzac, Mairet, Scudéry, Corneille. Elogiile contemporanilor sunt unanime. Despre jocul lui se spune că era adânc, interiorizat, puternic, scânteind de inteligență și disciplinat prin sobrietate. În 1634 un ordin al regelui Ludovic al XIII-lea i-a destrămat trupa, aceasta în urma unor mașinațiuni de culise și calcule personale. Dar Mondory, departe de a se descuraja, și-a reluat activitatea ca de la început, izbutind ca încă o bună bucată de vreme să dea scenei franceze freamăt și strălucire.

2. Corifeii scenei. Condiția actorului

Începând din 1628, teatrul de la Hôtel de Bourgogne a căpătat caracter de permanență. Se afla în centrul atenției generale. Multă vreme va fi considerat drept prima scenă din metropolă. Trupa lui de actori – de fapt perpetuând și

¹ Mai exact: teatrul din *Le Marais* (cartier al Parisului); totuși, vom folosi forma încetățenită prin uz și tradiție: *du Marais*.



Decor de teatru, 1638. Gravură din *Pratiche di fabricar scene e macchine* de Sabbattini.

perfecționând pe cea întemeiată de Valleran Le Conte – se bucura de protecția lui Ludovic al XIII-lea și purta titlul măgulitor, privilegiat, de „*Troupe Royale*”. A funcționat până în preajma anului 1680.

Acest teatru are și meritul de a fi format o pleiadă întreagă de actori, între care unii vor deveni nume de autoritate, adevărați întemeietori și dătători de măsură în concepția franceză de joc dramatic.

Pierre Le Messier, supranumit Bellerose (mort în 1670), este socotit printre primii actori francezi care au dat acestei profesiuni înălțime și prestigiu. Apare adesea în mărturiile contemporanilor. Scarron, cu oarecare severitate, îl socotea „prea afectat”; Tallemant¹ este de aceeași părere. Există însă și opinii care îi subliniază știința de a fi delicat și armonios. Nu este exclus ca judecățile negative să fi pornit și din anume resentimente; mulți actori, sprijinindu-se pe gustul unei bune părți din publicul vremii, vedeau cu ochi răi protestul său împotriva jocului vulgar. A început prin a juca farse, pentru că la data aceea nu existau alte repertorii mai constituite; și-a definit însă vocația în roluri de concepție și de răspundere, mai cu seamă din repertoriul cornelian: *Le Menteur*, *Cinna*.

A fost secundat cu talent de Nicole Gassot, soția sa. Tallemant – atât de sever în aprecieri – vedea în ea pe „cea mai bună comediantă” din Paris. Acest cuplu a contribuit ca în teatrul vremii să-și facă drum un suflu nou, încărcat cu

¹ François Tallemant (1620–1693): literator francez, membru al Academiei, traducător de altminteri mediocru al *Vieșilor paralele* de Plutarh (după aceea a lui Amyot din 1559).

semne de artă și generozitate profesională. În epoca lor, tragicomedia și pastorală s-au impus în mod aparte. În ce privește tragedia, aceasta începe să se profileze promițător la orizont.

Zacharie Jacob, cunoscut apoi sub numele de Montfleury (1600–1667), proveneau dintr-o familie de condiție bună. A părăsit calitatea măgulitoare de paj pe lângă ducele de Guise pentru a se alătura unei trupe de actori. Mai târziu, în maturitate, avea să strălucească în roluri corneliene, Cid și Horace. Un incident răsunător cu Cyrano de Bergerac, de fapt provocat de îndrăznețiile bizare ale acestuia, i-a produs neplăceri și l-a constrâns ca un timp să nu mai poată apărea pe scenă. Este și autorul unei tragedii, *La mort d'Asdrubal* (Moartea lui Asdrubal), reprezentată în 1647.

Charles Chevillet, sieur de Champmeslé (mort în 1701), și-a legat numele de trei teatre pariziene: teatrul du Marais, Hôtel de Bourgogne, teatrul din strada Guénégaud. Mai presus de orice alt autor, îl admira pe Racine. Contemporanii aveau impresia că rolurile de comedie i se potriveau mai mult decât cele tragice. Era un om de spirit, pasionat de literatură. Totuși, în piesele lui întâlnim acțiuni mici, intrigi lipsite de însemnătate (*Les grisettes, ou Crispin Chevalier, La rue Saint-Denis, La veuve*), în plus și neglijențe de stil. I-a fost colaborator lui La Fontaine în *Florentin* și *La coupe enchantée* (Cupa fermecată).

Marie Desmares Champmeslé (1642–1698), soția lui, a avut o viață răsunătoare. Era nepoata unui președinte al parlamentului din Normandia. Familia, neiertându-i intrarea în teatru, a dezmoștenit-o. Căsătoria cu Champmeslé i-a întărit îndemnul pentru scenă. A debutat în 1669, la teatrul du Marais; după aceea a jucat

în celelalte două teatre pariziene, la Hôtel de Bourgogne și cel din strada Guénégaud. A fost marea interpretă a câtorva roluri tragice: Bérénice, Monime, Roxane, Iphigénie, Phèdre. Legătura sentimentală cu Racine îi sporea celebritatea. Doamna de Sévigné precizează, cu oarecare maliție: „Racine compune piesele sale nu pentru posteritate, ci pentru Champmeslé”... La Fontaine a dedicat frumoasei tragediene versuri memorabile.

Michel Bozron (1653–1729), cunoscut sub numele de Baron, moștenește vocația de la tatăl său, un actor din trupa de la Hôtel de Bourgogne. Câtva timp, în tovărășia unor tineri, a făcut parte din trupa ce-și spunea „*les comédiens de M. le Dauphin*”. Molière i-a ajutat să-și formeze un stil actoricesc. Cu



Actorul Baron în rolul lui Cinna.

Bibl. de l'Arsenal, Paris.

timpul au devenit prieteni. Considera rolurile de tragedie și pe cele de comedie cu aceeași aplicație și seriozitate. Milita pentru un joc limpede, concentrat, în care noblețea să se alieze cu simplitatea. Respecta construcția ordonată, dar se lăsa stăpânit și de anume afectări, pe alocuri stridente și infatuate, spunând că „pasiunea cunoaște mai multe lucruri decât regulile“. Îi mai aparțin cuvintele: „Dacă natura dă un Cezar o dată la o sută de ani, trebuie două mii de ani ca să se nască un Baron; pe genunchi de regină, iată cum trebuie crescut un comedian“. Contemporanii, mai cu seamă cei instruiți, l-au înconjurat cu stimă. Se spunea că pentru scena vremii era ceea ce fusese Roscius la antici.

A părăsit teatrul în 1691, pentru a se reîntoarce după aproape trei decenii, a vârsta de 67 de ani. I s-a făcut o primire sărbătorească. Era însă în stare să joace cu prosepțime roluri de tineri. Au avut un sfârșit asemănător cu acela al lui Molière. Interpreta rolul lui Ladislau din piesa *Venceslas*. În momentul când trebuia să rostească versul: *Si proche du cercuel où je me vois descendre* (atât de aproape de coșciugul în care mă văd coborând), i s-a făcut rău și a căzut pe scenă în nesimțire. A trăit încă două luni, fără să-și mai recapete luciditatea.

Asupra comediilor care îi poartă semnătura există unele semne de întrebare. *Andrienne* și *Les Adelphe*s sunt imitații stângace după Terențiu; se crede că ar fi aparținut unui iezuit, P. de Rue, împiedicat de situația lui canonică de a scrie comedii. I se atribuie acestuia și *L'Homme à bonnes fortunes* (Omul norocos), o comedie amuzantă și deosebit de potrivită pentru un joc actoricesc de efect. Despre o altă piesă, *La Coquette*, se crede că ar fi fost scrisă de Alègre, un literator care a trăit către anul 1740. Alte comedii: *Le Jaloux* (Gelosul), *Le Coquet trompé* (Cochetul înșelat), *Les Enlèvements* (Răpirile) nu prezintă însemnătate.

J. B. Rousseau¹, într-un catren celebru² scris la moartea lui Baron, omagiază arta actorului pentru puterea ei de a întregi pe aceea a poetului:

*Du vrai, du pathétique il a fixé le ton.
De son art enchanteur l'illusion divine
Prêtait un nouveau lustre aux beautés de Racine,
Une voix aux défauts de Pradon.*

Guillaume Marcoureaux, sieur de Brécourt (mort în 1685) a învățat și și-a practicat meșteșugul în trupa lui Molière. Din cauza unui duel nefericit a fost nevoit să se refugieze în Olanda; reîntorcându-se în Franța, s-a angajat în trupa de la Hôtel de Bourgogne (1664). A jucat în tot felul de roluri, salvând reprezentația de câte ori se ivea vreo defecțiune în personalul distribuit. Ludovic al XIV-lea îl aprecia; a spus despre el; „e în stare a face să rădă până și pietrele“. A murit aproape în

¹ Jean-Baptiste Rousseau (1670–1741), considerat de contemporanii săi drept prințul poezilor lirici francezi.

² A dat tonul adevărului, al pateticului. / Prin arta lui încântătoare, iluzia divină / Dădea o nouă strălucire frumuseților lui Racine, / Și scotea în lumină defectele lui Pradon.

scenă, jucând într-o piesă proprie, *Timon*. A scris mai multe comedii: *La feinte mort de Jodelet* (Moartea prefăcută a lui Jodelet), *Le jaloux invisible* (Gelosul invizibil), *La noce de village* (Nunta de la țară), *L'ombre de Molière* (Umbra lui Molière) ș.a.; toate au putut să înfrunte un timp scena, nu prin calitatea lor literară, ci prin verva comică practică de actorul-autor.

Noël Le Breton, sieur de Hauteroche (1617–1707), rămâne ruinat după o escapadă în Spania; se refugiase acolo pentru a evita o căsătorie prin constrângere. A intrat în teatru din nevoia de a-și găsi un mod de subzistență; cu timpul, scena l-a cucerit. A excelat în roluri secundare: Narcisse din *Britannicus*, Arbate din *Mithridate*, Ulysse din *Iphigénie*. Paralel cu munca actricească a dezvoltat și una de autor. Comediile lui nu se ridicau propriu-zis la zugrăviri de moravuri, cu atât mai mult la analize de caractere. Avea însă abilitate în a înnoda intrigi și a face dialogurile agreabile. Molière îl aprecia; se număra printre emulii acestuia. A compus atât în versuri cât și în proză. Dintre comedii pe care le-a scris, doar câteva au intrat mai statornic în repertoriul francez: *Crispin médecin* (Crispin medic), *Le deuil* (Doliul) și *Le cocher supposé* (Vizitiul presupus); prima era în trei acte, ultimele într-unul singur.

Josias de Soulas, sieur de Prinefosse, devenit celebru sub numele de Floridor (1608–1672), și-a dedicat toate puterile sale actoriei; nu a avut ca mulți din contemporanii lui și veleități de autor. Pe scenă, în schimb, a strălucit. După un scurt debut la teatrul du Marais (1640), a trecut la Hôtel de Bourgogne (1643), unde va rămâne până la sfârșitul vieții. Publicul timpului l-a adorat. Distincția lui personală se îmbina de aproape cu noblețea jocului, cu claritatea dicțiunii, cu naturalețea mișcărilor, cu demnitatea ținutei. Era remarcabil în câteva roluri-cheie din piesele lui Racine: Pyrrhus din *Andromaque*, Néron din *Britannicus*, Titus din *Bérénice*.

În cele mai multe cazuri, actorii trăiau în condiții mediocre. Rareori, chiar administrându-l cu chibzuință, venitul profesional putea să procure o stare ceva mai bună. Erau nevoiți să joace în săli improprii, neaerisite, neluminate, lipsite de orice confort. Rețetele se realizau cu greu. Mulți spectatori înțelegeau să nu plătească; la nevoie recurgeau la violențe pentru a pătrunde în sala de reprezentații. Personalul de serviciu era o raritate. Nu arareori înșiși conducătorii trupelor erau nevoiți să facă serviciul la intrare. Chiria sălii adesea era fabuloasă. Confrerii înțelegeau să speculeze situația și să-și vândă scump „vadul“. Fiscul, mai cu seamă în provincie, era de-a dreptul ruinător. Titlul de „comedieni ai regelui“ era în genere onorific; materialmente vorbind, implica pentru cei în cauză mai mult sarcini decât avantaje. Biserica privea breasla actorilor cu neprietenie, câteodată de-a dreptul cu ostilitate.

Publicul mare, și el, se lăsa câteodată purtat de prejudecăți. De aici, impresia că actorii sunt libertini, că trăiesc din expediente, că meseria lor îi așază la marginea societății, că femeile nu au onestitate, că trebuie văzuți numai pe scenă, nu și în situațiile obișnuite ale vieții. Or, adevărul nu este acesta. E greșit să se generalizeze.

Putem observa – referindu-ne la figurile pe care le-am trecut în revistă – că avem de-a face nu cu o boemă actricească, aplecată spre linia aventuroasă a vieții, ci cu personalități definite, dornice de instrucție, cu legături în lumea literelor și chiar cu preocupări literare, tinzând să dea teatrului înțelesuri statornice și jocului de scenă demnitatea unui stil. Cei mai mulți actori proveneau din păturile burgheze; pe deasupra anumitor tentații ori a unor iregularități inerente meseriei lor, înțelegeau să-și păstreze virtuțile în spiritul cărora fuseseră crescuți. Turlupin insista să treacă drept „*honnête homme*”. Unii țineau să poarte particulă nobiliară. François de Vautrel, Étienne de Ruffin – nu însă dintr-un orgoliu de suprafață, ci tocmai ca încă un semn de onorabilitate. Mărturiile vremii ne dau și dovezi în favoarea lor. Abatele Michel de Marolles, traducător vestit al lui Vergiliu și Marțial, se complăcea în tovărășia actorilor; în *Memoriile* sale îl înfățișează pe Valleran Le Conte într-o lumină favorabilă, iar despre soția acestuia afirmă că era primită cu simpatie și prețuire „în cele mai oneste case din Bordeaux”.

3. „Farsorii”

Tradiția farsei, cu nota ei „*gauloise*” și cu rădăcinile ei medievale, e încă activă. O vom regăsi, păstrându-și vechea vitalitate, până la Molière. Contactul cu trupele italiene – „*Comici Gelosi*”, „*Comici Confidenti*”, „*Comici Uniti*” – i-au perpetuat ideea, aducându-i valuri noi de sufragii. Publicul parizian, îndeosebi, este cel mai entuziast. Pont-Neuf și sălile anunțând asemenea reprezentații erau luate cu asalt, într-adevăr de mulțimea disponibililor, dar și de spectatori mai serioși, obosiți ori contrariați de fastul declamatoriu și artificios al tragediilor și al tragedienilor de convenție.

Teatrul de la Hôtel de Bourgogne a jucat și în această privință un rol de seamă.

Amintim în primul rând pe faimosul Deslauriers, denumit Bruscampbille. Nu cunoaștem cu exactitate datele între care a trăit. Începând din 1634 nu mai avem despre el nici o indicație. Și-a făcut debutul la Hôtel de Bourgogne, în 1606. Ca și Larivey, înaintea lui, era tributar italienilor. Și-a luat modele din satira bernescă¹, adaptându-le pentru jocul și parada de estradă (*tréteau*). E vorba de ceva mai mult decât de combinații amuzante. Producțiile își păstrau și un fundament literar: nu însă de factură italiană, cu insinuări grațioase, cu ornamentări delicate, cu punctări de erudiție umanistă, ci cu un dozaj mai apăsător, în stilul crudităților rabelaisiene, de prețiozitate și vulgaritate. Își dezvolta aceste producții sub formă de prologuri, în fața unui public dispus oricând să-i asculte elogiile cu înțelesuri de parodie aduse

¹ Bernesc: un gen burlesc, intrat ca atare în nomenclatura literară. Denumirea se trage de la întemeietorul lui: Francesco Berni (1497–1536), poet italian din Toscana. Călugăr fiind, a intrat în „*Vignajuoli*” (Societatea „podgorenilor”, asociație veselă a unor tineri eclesiastici proclamând că vinul, iubirea și poezia alcătuiesc „un singur Dumnezeu în trei persoane”). A scris *Rime burlesche*, într-un spirit îndrăzneț, oarecum sfidând atât frâna moralei cât și a bunului-gust.

Sărăciei, Mânecii, Poltroneriei, „Râioșilor“ (*Galeux*), „Prostănacilor“ (*Choux*), „Nătărăilor“ (*Navets*) ș.a.

În 1612 a publicat un opuscul intitulat: *Fantaisies de Bruscambille, contenant plusieurs discours, paradoxes, harangues et prologues facétieux* (Fantezii de Bruscambille, cuprinzând mai multe discursuri, paradoxuri, flecăreli și prologuri poznașe) în care nu pune nici o surdină notei licențioase; dimpotrivă, s-ar spune că măgulea gustul vulgar cu dinadinsul. Cartea a fost reeditată de câteva ori până în secolul al XVIII-lea și a inspirat imitații.

Moștenirea lăsată de Bruscambille va fi preluată de un triptic celebru: Turlupin, Gros-Guillaume și Gaultier-Garguille. Îi găsim, mai întâi, într-un teatru de pânză la poarta Saint-Jacques. De aici au fost aduși la Hôtel de Bourgogne prin sprijinul direct al lui Richelieu.

Henri Legrand (1583–1634) este cunoscut în teatru sub două nume: Belleville pentru tragedie și Turlupin¹ pentru farsă. Interpreta mai ales rolurile de valeți și intriganți, păstrându-și întotdeauna același costum și aceeași mască. Juca și în piese serioase, împrumutând cu bună intuiție actoricească tonul de rigoare. Henri Sauval (1620–1669), istoric francez reputat în epocă pentru erudiția sa, îi atribuie certificatul de „*bon comédien*“. Reprezentațiile date împreună cu asociații săi deveneau pentru publicul mare „*turlupinade*“. Se spune că ar fi încetat din viață în aceeași săptămână cu partenerii lui: întâi Gros-Guillaume, arestat pentru vina de a fi satirizat un magistrat; apoi și ceilalți doi, unul de frică și celălalt de inimă rea.

Robert Guérin (1554–1633?), supranumit întâi La Fleur, apoi Gros-Guillaume, avea în echipa lui o înfățișare ilariantă. Din descrierile contemporanilor aflăm că era urât, diform, cu un abdomen uriaș, putând să stârnească râsul prin simpla lui apariție. Principala lui dexteritate era să rostească în ton serios proverbe grotesti. Își spoia obrazul cu făină, în așa fel încât să-și poată practica în voie o mimică de buze și sprâncene ce făcea deliciul spectatorilor. Tallemant vorbește despre el cu simpatie: „...văzându-l, era imposibil să nu râzi“. Sauval, în schimb, îl privește cu asprime, probabil nedreaptă: „...era prea rudimentar pentru a putea să creeze bună dispoziție“.

Hugues Guéru (1574–1634) avea și el două supranumiri: Fléchelles și Gaultier-Garguille. A debutat la teatrul du Marais, devenind după puțin timp ginerele lui Tabarin. Avem imaginea lui fizică din relatările lui Sauval: un cap imens așezat pe un corp slăbănog, cu picioare lungi și osoase. Interpreta de preferință roluri de bătrâni, de profesori rutinieri, de învățați pedanți. Juca și tragedie, având însă grijă să-și ascundă diformitățile trupului sub veșminte largi. Compunea singur cuplete burlești pe care le cânta cu dezinvoltură. Multe din ele s-au păstrat într-o colecție publicată în 1632: *Les chansons de Gaultier-Garguille*. Purta mască, atât în dramă cât și în farsă. Costumul lui comic, întotdeauna același, îi sporea popularitatea: tocă scundă și neagră, esarpini tot negri, mâneci dintr-o materie groasă și roșie,

¹ În secolul al XIV-lea, denumirea de „*turlupin*“ era dată unei categorii de eretici rău famată. A evoluat semantic în sensul de glumă, neseriozitate, joc licențios de cuvinte, farsă actoricească.

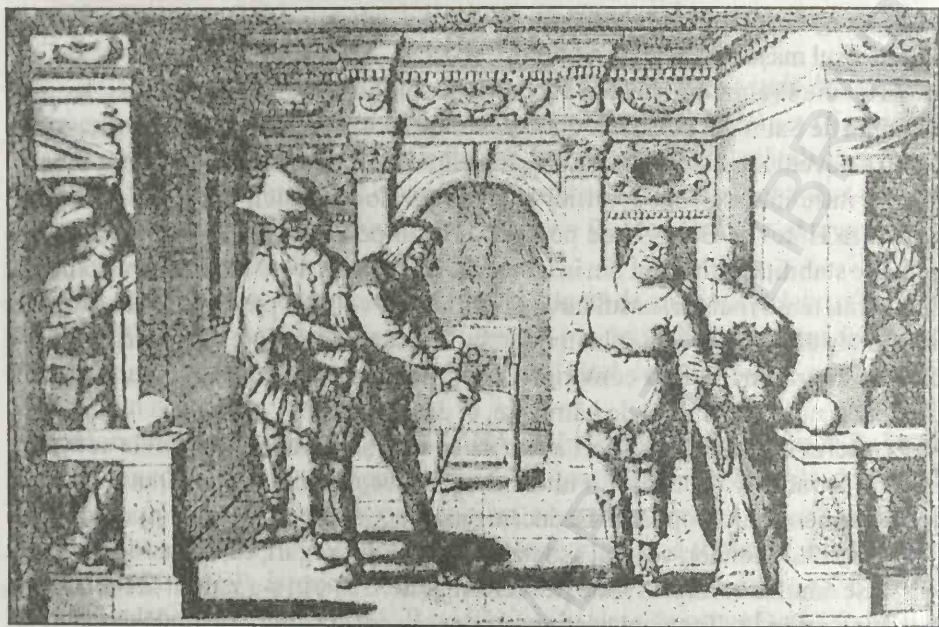
tunică neagră. Adăugăm o barbă lungă, terminându-se în vârf ascuțit și atârând mult în josul măștii.

Trebuie să amintim, ca foarte apropiat de spiritul acestei asociații, și pe Bertrand Hardouin de Saint-Jacques, supranumit Guillot-Gorju (mort în 1648). Se pregătește pentru a deveni medic. Era însă o meserie care nu-l interesa; a preferat, în provincie fiind să intre în tovărășia actorilor și a șarlatanilor de bâlci. Când în 1634 a fost chemat la Hôtel de Bourgogne pentru a înlocui pe Gaultier-Garguille, își avea o reputație stabilită. Aflăm tot din însemnările lui Sauval că era făcut pentru comedie: mare, urât, tenul murdar, nasul înroșit și borcânat, volubil, putând să treacă ușor de la un ton la altul. Excela în rolul medicului. Plecând de la Hôtel de Bourgogne, s-a reîntors în provincie, fără convingere, la practica sa medicală. Se spune că ar fi murit aici, nu de boală sau de bătrânețe, ci de plictiseală.

În seria „farsorilor“ celebri avem de amintit și pe Tabarin. Numele adevărat: Antoine Girard. Nu cunoaștem nimic despre începuturile sale: nici anul nașterii, nici proveniența, nici copilăria. Deducem din scrierile sale că tinerețea și-a petrecut-o în tovărășia lui Mondor, vestitul șarlatan, vânzător de droguri, care își atrăgea clienții prin farse amuzante improvizate pe scene mobile. Tabarin s-a stabilit la Paris, piața Dauphine, în 1618. Toată instalația teatrului său consta dintr-o estradă de scânduri și câteva tapiserii. Reprezentațiile obișnuite erau susținute de cinci personaje: Mondor, Tabarin, doi muzicanți și un valet specializat în a prezenta cutiuțele și fiolele șarlatanului. Aveau loc și reprezentații mai deosebite, în care scop trupa se întregea cu o femeie și cu una sau mai multe paiețe.

Sufletul spectacolului era Tabarin. Deghizat și costumat în mod grotesc – tunică în fâșii verzi și galbene, manta de mătase, în mână sabie de lemn, barbă resfirându-se în trei șuvoaie – atrăgea prin vervă, debitare îndrăcită, putere de improvizație, adaptare la temperatura situației. Pe estrada de la Pont-Neuf, acest vestit comedian a continuat, de fapt, arsenalul de teme, glume și de paradoxuri burlești ale „farsorilor“. Între acestea figurau adesea: elogiul celor încorporați persiflarea vorbirii prețioase sau confuze, infidelitatea femeilor, ironizarea virtușilor de catedră ș.a.

În 1630 s-a retras la proprietatea sa, achiziționată cu banii câștigați ca actor. Timp de câțiva ani se bucurase la Paris de popularitate. A avut și o activitate literară. *Recueil général des oeuvres de Tabarin* (Culegere generală din operele lui Tabarin), publicată în 1622 cuprinde așa-numitele „*fantaisies tabariniques*“: farse, monologuri, dialoguri comice, chiar și o încercare de comedie mai constituită, *Les Amours de Tabarin et d'Isabelle*. Pe o canava simplă, în genere aceeași, toate aceste „fantezii“ cuprindeau jocuri de cuvinte, amestecuri de vorbire pocită, caricaturizări, parodieri ale notei savante, situații bufe. Într-un fel, Tabarin a făcut școală. Farsele de la Hôtel de Bourgogne le-au imitat în parte. Molière însuși, în *Les Fourberies de Scapin* le va fi în oarecare măsură tributar.



Hôtel de Bourgogne. Gravură de Abraham Bosse, 1634. În extremități: tipuri convenționale de francez (stânga) și spaniol (dreapta); în centru, de la stânga la dreapta: Turlupin, Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume și soția lui.

Toți aceștia sunt bufoni francezi; au stilul lor aparte, maniera de joc, înfățișarea, inventivitatea proprie. Nu este însă mai puțin adevărat că italienii le-au fost instructori. Au învățat de la ei să intensifice mișcarea și s-o apropie de balet, să alterneze rostirea cu cântece, să umple scena de volubilitate și bună dispoziție, să îndeplinească verva cuvântului cu aceea a mișcării. Datorită acestor elemente au putut să întinerească farsa veche medievală și astfel să întindă punți spre construirea comediei propriu-zise.

Din repertoriile celor „trei” – Turlupin, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille – ni se mai păstrează doar foarte puțin: câteva titluri (*Cadel de Champagne*; *Tire la corde, j'ai la carpe* – Trage de sfoară, am prins crapul; farsa *La Querelle de Gaultier-Garguille et de Perrine sa femme* – Cearta dintre Gaultier-Garguille și Perrine, nevasta lui). Deducem din acestea că lucrurile se reduceau la un comic ușor, de suprafață, constând mai mult din îndrăzneli și vulgarități de vorbire, din mișcări precipitate și din grimase ale personajelor.

Până către 1630, adică până la apariția în teatru a unor actori de talia lui Bellerose și Mondory, farsa părea suverană. Nici o altă specie, în reprezentațiile de teatru, nu se bucura de o mai bună primire din partea publicului. Acesta aplaudau cu aceeași bună dispoziție și farsele de proveniență locală, adaptate după texte vechi, și prelucrările după italieni, și combinările de situații cu aluzie la scandaluri mondene, și parodierile tragediilor, ca și satira la dresa unor evenimente politice. Se

găseau totuși și glasuri din public gata să protesteze împotriva genului, implicit și actorilor. Acestora însă li se răspundea; faptul s-a prelungit mai multă vreme. Guillot-Gorju, în formă glumeață, preciza: reprezentația ar fi „ca o friptură fără sos și ca un Gros-Guillaume fără făină”.

Când asociația celor „trei” și-a încetat existența (1634) Saint-Amant, poetul euforiilor bahice, regreta faptul în versuri ca acestea:

Adieu, bel hôtel de Bourgogne

Où d'une joviale trogne

Gaultier, Guillaume et Turlupin

Font la figue au plaisant Scapin.¹

4. Teatrul lui Molière

Pentru teatrul francez, seara de 24 octombrie 1658 marchează o dată memorabilă. Molière dobândea întâia autorizare de a juca în fața curții. Reprezentația a avut loc la Luvru – *salle des Gardes* – în prezența regelui și a reginei-mame. În program: *Nicomède* de Corneille și o farsă proprie, *Le Docteur amoureux* (Doctorul îndrăgostit). La data aceea, nimeni nu bănuia adevărata personalitate a marelui comic. Farsa de la urmă a dezlănțuit aplauze. De aici, trei semne de bunăvoință regală: titlul de *Troupe de Monsieur*² permisiunea ca aceasta să joace în sala de la Petit Bourbon, împărțind-o astfel cu italienii și cu baletul curții, și o subvenție de 7000 de livre.

De la început, *Troupe de Monsieur* s-a impus. Teatrul francez își constituia prin ea un punct de sprijin. Curând, în 1660, un moment de panică. Din ordinul lui sieur Ratobon, intendentul principal al stabilimentelor regale, sala de la Petit Bourbon a fost dăruită. Nu putem ști cu precizie ce intenții funcționau cu adevărat în dosul acestei măsuri. Criza însă a fost învinsă. Trupa lui Molière va primi denumirea de *Troupe Royale* și, în plus, dreptul de a juca la Palais-Royal, tot în alternare cu italienii. Suntem în 1661. Timp de doisprezece ani, până la moartea lui, Molière va avea aici câmpul său de lucru și puțința de a-și desfășura în întregime geniul. Este o perioadă intensă, febrilă, fără un moment de odihnă, în care Molière, cu tripla lui calitate, autor-actor-director, trebuiau să fie veșnic prezent, să aibă sub privirea lui totul, să susțină ritmul celui mai complex și mai fecund moment din istoria teatrului francez. Patronajul regal îl obliga să asigure curții divertismente de artă; legătura lui cu marele public îi cerea ca în prelucrările sale să includă tradiția comicului popular; simțul său de artă și cultura clasică îl obligau să urce creația comică pe treptele ei înalte; vocația lui de actor îl lega până în ultimele lor amănunte

¹ Adio, mândru Hôtel de Bourgogne / Unde, cu mutra lor jovială / Gaultier, Guillaume și Turlupin / Dădeau cu tifla glumețului Scapin.

² Monsieur: denumire oficială pentru fratele regelui.

de viața sufltească și materială a scenei. În teatrul său, Molière răspundea tuturor acestor chemări, cu pasiune și presimțiri superioare.

În 1673, moartea prematură a lui Molière a frânt viața teatrului. Dispărând conducătorul, dispărea dintr-o dată totul. Trupa nu mai era în măsură să se susțină singură. Sala de la Palais-Royal a fost închisă. După un timp avea să fie atribuită lui Lulli pentru a întemeia acolo Opera. Inventarul – decoruri, mobile, costume – a fost transferat din ordin regal teatrului din strada Mazarin întemeiat de actorii de la du Marais, după lichidarea acestuia. Trupa lui Molière, trebuind să-și găsească un adăpost nou, s-a îndreptat spre formațiile existente. Nu mai dispunea nici de un repertoriu anumit. Legislația vremii prevedea că din momentul publicării ei, opera intra în patrimoniul public. La data aceea, din piesele lui Molière doar *Bolnavul închipuit* nu văzuse încă lumina tiparului. Au urmat ani fără strălucire, mai mult de vegetare. Abia în 1679 avea să se înregistreze un reviriment. Faptul s-a datorat unui eveniment care a făcut vâlvă în opinia vremii: plecarea lui Champmeslé de la Hôtel de Bourgogne și apropierea ei de trupa lui Molière. Îi aducea ca zestre, pe lângă talentul și reputația ei, repertoriul lui Racine.

Teatrul lui Molière a avut o existență scurtă; însă – vom vedea – însemnătatea lui este fundamentală.

5. Comedia Franceză

Suntem în 1680. Teatrul du Marais se desființase. De la Hôtel de Bourgogne, principala actriță plecase. Formația lui Molière, cu tot revirimentul amintit, continua să se zbată în dificultăți. Teatrul din Paris – am putea spune teatrul francez în genere – părea în derută. Intervine ordinul regal din 21 octombrie 1680, cu scopul de a se redresa situația. Cele două trupe rămase în ființă sunt unite într-una singură. Acesta este actul de naștere al Comediei Franceze, instituție care de acum înainte, neîncetat, va fi prima scenă națională a Franței. Primea o dotare de 12000 livre anual, o dată cu privilegiul exclusiv de a reprezenta comedii și tragedii. Deocamdată, se acorda calitatea de societari doar unui număr limitat de actori; acestora însă li se garantau anume imunități și li se fixa un statut social cert. Aveau o denumire oficială: „*Comédiens Ordinaires du Roi*”.

La început, noua companie a jucat în sala din strada Guénégaud. Au trebuit să se mute de aici, la cererea unor foruri academice care nu admiteau să aibă comedieni în vecinătatea lor imediată. A trecut în strada Fossés-Saint-Germain (astăzi rue de l’Ancienne Comédie) unde va rămâne în 1687 până în 1770, în sala construită de arhitectul d’Orbay. Noua clădire a fost inaugurată în ziua de 18 aprilie 1689 prin reprezentarea *Fedrei* de Racine. Instituția purta acum titlul ei definitiv: *Théâtre de la Comédie-Française*.

De fapt, noul teatru nu a putut beneficia în totul de monopolul care îi era acordat formal. A avut de înfruntat două concurențe, fiecare cu armele, susținerile și îndreptățirile ei: teatrul italian și teatrul de bălci (*Théâtre de la Foire*). Lupta a fost

aspră, strânsă, adesea cu manifestări regretabile de intoleranță. Faptele petrecute înscriu adevărate succesiuni de persecuții pornite și întreținute de teatrul oficial împotriva scenelor mai mici. În seria acestora avem de numărat: sabotări, excluderi, cenzurări de texte până la mutilarea lor, autorizări de joc doar pentru piese cu un singur personaj, interzicerea textului vorbit cu reducerea reprezentației la simplă pantomimă ș.a. Pentru evoluția artei dramatice în Franța, această concurență a avut și urmări pozitive; fără ea, la adăpostul unui privilegiu regal, într-o epocă în care nota dogmatică putea să găsească destule puncte de sprijin, nu ar fi fost exclus ca suflul ei să stagneze, prizonier convenției sau vreunei infatuări aristocratice.

6. Teatrul italian și teatrul de bâlci

Trupa de italieni a fost adusă în Franța în 1645, din inițiativa Mariei de Médicis. Avea în fruntea ei pe napolitanul Tibrio Fiurelli (1618–1696), celebrul Scaramouche. La început a fost instalată la Petit-Bourbon. În 1660 a fost transferată la Palais-Royal, unde trebuia să alterneze folosirea sălii cu trupa lui Molière. Trupa primea o pensie de 15.000 de livre și avea dreptul să poarte titlul de „*Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*”. În 1673 și-a mutat sediul la teatrul Guénégaud. Șapte ani mai târziu, în 1680, s-a instalat definitiv la Hôtel de Bourgogne, cu drept de proprietate asupra acestuia.

La început, trupa juca în limba italiană. Fiurelli, conducătorul trupei, aducea din Italia tradiția personajului Scaramuccio. Este o variantă a Căpitanului din *commedia dell'arte*: fanfaron, lăudăros, laș, salvându-se întotdeauna cu fuga, până la urmă învins și cufundat în ridicol. Era îmbrăcat în negru de sus și până jos. Își desena sprâncenele în paranteză; mustața îi aluneca ușor în jos; de sub buza inferioară lăsa să se prelungească un fir insinuant de barbă. Se acompania adesea din chitară, de care nu se despărțea niciodată. Actorul juca și alte roluri, cu nume de circumstanță: Pasquariello, valetul gurmand, bețiv, însă agil și câteodată ingenios; Pasquino, servitor intrigant, mincinos, interesat, dar întotdeauna cu umor și sprinteneală de minte. Piese din repertoriul companiei urmau în genere linia din *commedia dell'arte*: personaje și acțiuni tipice, lăsând ca pe canavaua lor să se facă improvizații și să se dezvolte nesfârșită vervă actoricească.

În 1683, prin intervențiile și pledoariile abile ale lui Domenico Biancolelli, italienii au obținut din partea regelui autorizarea de a juca și în limba franceză. Cităm dintre primele încercări: *La Matrone d'Éphèse* (Matroana din Efes), *Arlequin Mercure galant*, *Arlequin empereur dans la lune* (Arlechin, împărat în lună). S-au adresat și unor scriitori francezi: Fatonville, du Fresny, Regnard –, nu atât pentru piese propriu-zise cât pentru scenarii sau scheme de acțiune în care să-și poată intercala cântecele și improvizațiile obișnuite.

Între timp, conflictul și rivalitatea cu trupa de la Comedia Franceză se înteeau. Italienii, departe de a se lăsa intimidați, răspundeau la atacurile acestora cu siguranță de sine și cu îndrăzneală provocatoare. E momentul în care vor lansa formula celebră,

devenită deviză a comediei: *Castigat ridendo mores*¹. Scandalul, în forma lui acută, a fost dezlănțuită de anunțarea piesei *La Fausse prude* (Falsa virtuoasă). S-a spus că se făceau aluzii indecente la doamna de Maintenon, soția secretă a regelui. Urmarea: supărarea acestuia, actul de interdicere din 13 mai 1697, punerea de sigilii la Hôtel de Bourgogne și expulzarea actorilor italieni. Vor reveni peste două decenii, în 1716, dar de astă dată în alte condiții decât cele anterioare și într-un alt moment istoric din viața teatrului francez.

În lupta dată de italieni pentru a-și păstra scena și publicul au existat adesea accente patetice. Trebuie să privim faptul nu numai prin prisma conflictului de interes, ci și sub aceea a pasiunii artistice. Italienii nu ar fi putut să înfrunte piedicile și jignirile ce le veneau din numeroase direcții, fără susțineri din interior și din fervoarea meșteșugului lor. Au contat întotdeauna pe sentimentele unei bune părți din publicul vremii; e vorba și de amatorii superficiali ai jocului de *concetti* și *quodlibet*-uri, dar deopotrivă și de spectatorii mai profunzi, dispuși să prețuiască un stil și o concepție caracteristică de teatru. Formația de operă le interzicea să intercaleze cântece; pentru a compensa această pierdere, sporeau fastul costumelor și al decorurilor, fie și cu riscul ruinării. Foloseau panouri, având înscrise pe ele textele pe care actorii nu aveau voie să le rostească. Alteori îi antrenau pe spectatori să cânte în cor arii cunoscute, dar cu texte noi, adaptate la situațiile din piesa reprezentată. Izbuteau uneori să învingă chiar condiția draconică de a juca piese doar cu un singur personaj. Cităm un caz devenit proverbial. În piesa *Arlequin Deucalion*, printr-un adevărat tur de forță, toate cele trei acte erau susținute de un singur personaj vorbitor; în jurul lui evoluau însă douăzeci de personaje mute, însoțite de un papagal și de Polichinelle, aceștia din urmă fiind în afara interdicției amintite.

O altă concurență, împotriva căreia Comedia Franceză și-a îndreptat deopotrivă acțiunea, este cea venită din partea teatrului de bălci. Instituția e veche: data din Evul Mediu. Spectacolele se dădeau în aer liber, în barăci sau sub pânze de cort pe estrade improvizate. Primăvara aveau loc la bălciul din cartierul Saint-Germain; vara, la bălciul Saint-Laurent. Inițial, reprezentațiile constau din demonstrații rudimentare, funambulești: acrobații, echilibriști, scamatori, muncători de săbii și flăcări, dresori de animale ș.a. Mai târziu, atracțiilor acrobatice li se vor adăuga jocuri de marionete și parade de figuri ilariante. Într-o fază mai nouă întâlnim chiar și încercări mai constituite, adevărate piese literare. Mânuiitorii de păpuși se bucurau de simpatia populară. Unul dintre ei, Jean Brioché (1567–16...?), a fost celebru în toată puterea cuvântului. Împrumuta marionetelor sale aluri și inițiative ca ale actorilor vii. Discursurile lui, pline de vervă și veselie, creau în masa publicului stări de contagiune. În Elveția, cu prilejul unui turneu, Brioché a fost arestat sub învinovățirea de vrăjitorie. Judecătorilor lui le erau greu să admită că păpușile pot avea un mecanism; puneau mișcările lor pe seama unor intervenții satanice.

¹ În traducere: Râzând, îndreaptă moravurile. Autorul formulei: Jean de Santeuil (1630–1697), celebru poet latinizant. A încredințat-o arlechinului Dominique pentru a o înscrie pe cortina teatrului său.

Din textele practicate în comedia de bâlci s-au păstrat doar puține. Cele mai caracteristice datează din 1678: *Les farces de l'amour et de la magie* (Farsele iubiri și ale magiei). Aparțineau unui teatru condus de Alard și Vandrebek. Conținutului naiv, ingenuu, îi corespunde o acțiune schematizată. De fapt, acțiunea era mai mult pretext pentru împletiri de replici crude cu mișcări acrobatice, tumbe vesele, salturi periculoase, scene de dans, parade antrenante, intrări și ieșiri zgomotoase din scenă.

Cadrul reprezentațiilor de bâlci era cât se poate de simplu; întotdeauna însă în jurul lor se crea atmosferă febrilă. Spectatorii de rând se înghesuiau în picioare, ocupând spațiul barăcii până la blocarea lui. „Lojile“ erau rezervate negustorilor și spectatorilor mai generoși. Deasupra intrării, pe un fel de balcon, se făceau strigări și aveau loc paradele de actori cu scopul de a atrage public.

Când italienii au început să întărească trupele de bâlci, succesul acestora a devenit și mai mare. Ajutorul era substanțial: stil de joc, procedee de scenă, instructori de teatru și actori propriu-ziși. De asemenea, le inspira și un gust de mai multă stabilitate: începând de la încadrarea cu personal a trupei, continuând cu repertoriile și terminând cu amenajarea sălii (parter, loji, balcoane, scenă).

Multă vreme, nemulțumirea celor de la Comedie s-a manifestat surd. Când însă succesele acestor „*forains*” s-au accentuat, conflictul a izbucnit fățiș. Ca și cu italienii, lupta s-a prelungit, cunoscând momente intense. Comedienii oficiali cereau să nu se dea piese pe mâna „saltimbancilor”. La provocare, aceștia răspund cu strângere rândurilor. Au loc plângeri, deschideri de procese, descinderi polițienești, devalizări puse la cale, interdicții și alte măsuri arbitrare. De fiecare dată, năpăstuiții dovedeau că pot să renască din propria lor cenușă. Publicul, excitat și el de lupta începută, le ținea parte. Susținuți pe de o parte de orgoliul de a nu da îndărăt, pe de altă parte de pasiunea meseriei lor, „*les forains*” găseau mijloace ingenioase de a dejuca acțiunea adversarilor. Parlamentul, la un moment dat, a hotărât că pot reprezenta numai parade. Supunându-se, avea să joace scene izolate, însă cu texte în așa fel potrivite, încât unul lângă altul, bineînțeles și cu puțină imaginație a spectatorilor, să poată reface linia acțiunii interzise. Un alt caz: la ce se recurgea, în fața condiției de a se rosti numai monologuri? Un actor – cel autorizat – vorbea; ceilalți îi răspundeau prin semne sau simulau că îi răspund la ureche, ceea ce acesta imediat proclama cu glas tare. Sau: actorul își rostea monologul, după care părăsea imediat scena; venea interlocutorul său, care, fiind singur pe scenă, putea să-i dea replica; faptul se repeta de câte ori trebuiau date replici. Astfel, cu ochiuri materiale dar nu cu tăieri în text, dialogul se reconstitua, fără ca formal să se treacă peste interdicția oficială. Spectatorii, în complicitate morală cu actorii, se amuzau mult de aceste stratageme și le încurajau.

Mai târziu, în secolul al XVIII-lea, într-o altă etapă a conflictului, stratagemele de acest gen aveau să se înmulțească, devenind și mai ingenioase.

Notăm, în această luptă, încă un moment caracteristic. Alard și văduva Vandrebek, coasociați la conducerea unei trupe, în căutarea de orizonturi noi pentru

întreprinderea lor, au încheiat un acord de colaborare cu Guyenet, directorul Academiei Regale de Muzică. Faptul s-a petrecut în primii ani ai secolului al XVIII-lea. În baza acestui acord își împrumutau reciproc elemente și mijloace pentru reprezentațiile lor de divertisment: cântăreți, dansatori, costume, decoruri. Însă pasul mai important era acela pe care îl făceau comedienii „*de la foire*”. Dominique, fiul celebrului Biancolelli, va căpăta astfel puțința să-și desfășoare arlechinadele într-un cadru sporit, mai spectaculos, cu dialoguri și părți cântate.

Și acest fapt avea să indispună pe comedienii oficiali. Fac intervenții pentru ca acordul cu Opera să fie desființat. Aparent s-ar spune că „*les forains*” s-au resemnat. În realitate inventau noi stratageme. Una din acestea: aveau în buzunare rolurile înfășurate, pe care erau înscrise cu litere mari textele interzise; la momentul oportun le desfășurau în fața spectatorilor; imediat după aceasta, prin manevrări abile, erau coborâte din bolta scenei, pe sârme pe cât cu puțință invizibile, panouri pe care figurau replicile. Actorii aveau grijă să execute gesturile cât mai expresiv, compensând astfel lipsa rostirii. Le cadentau în așa fel, încât să dea impresia ritmului alexandrin și să includă în elocvența mișcării ideea din textul absent. În textele pe care aveau voie să le rostească foloseau și forma versificată, și proza. Nu ținea să aplice uniform un sistem; se orientau după intuiția momentului, temperatura sălii, dispoziția de joc a actorilor. Pe arii cunoscute improvizau cuvinte noi. Pentru antrenarea sălii dispuneau de un procedeu care dădea întotdeauna rezultate sigure: protagonistul sălii, ajutat de gagiști diseminați cu discreție printre spectatori, provoca să se cânte în cor anumite cuplete. E ușor să ne închipuim cu câtă plăcere publicul primea să intoneze, în tactul pe care de pe scenă îl bătea un arlechin sau comper, cuplete ca acestea: „*Réveillez-vous, belle endormie... Comme un coucou que l'amour presse... La faridondaine, la farindodon...*”¹.

Succesul trupelor de bălci se aflau mereu în creștere. Fiecare nouă stratagemă era salutăată și primită de public cu satisfacție. În 1713, J. B. Constantini, închiriind toată suprafața de la Saint-Germain, a instalat patru trupe, fiecare cu conducerea ei. Se fac pași importanți și ca repertoriu: astfel, în repertoriul uneia din ele, cea condusă de fiica lui Vandrebeck, găsim și o piesă de Lesage: *Arlequin, roi de Serendib*. Cele mai gustate erau piesele presărate cu cântecele (*ariettes*). Nu se poate vorbi încă de ceea ce am înțelege prin „operă comică”; însă, oricum, unele tendințe se definesc. Din 1715 începe să apară pe afișe indicația: „*Vaudeville*”. Se dă din ce în ce mai multă atenție decorurilor și costumelor. Scenei i se aduc perfecționări; de la estrada de scânduri se tinde înspre o scenă mai utilată, cu mașini, cu inventar tehnic, în rudiment chiar și cu un fel de placă turnantă. Între timp, întreprinderea de operă a lui Guyenet dând faliment, personalul ei muzical și actoresc avea să se îndrepte spre trupele de bălci, bucuroase să găsească aici mai multă libertate de joc, mai multe aplauze, mai multă plăcere a meseriei.

1 „Trezește-te, frumoasă somnoroasă... Ca un cuc de iubire zorit...” etc.

În 1718, un moment de criză. Regentul, cedând unui val de presiuni venite din partea teatrului oficial, dispunea suspendarea reprezentațiilor de la Saint-Germain. „Victoria“ a fost celebrată cu fast, pe însăși scena de la Palais-Royal. Câteva luni, comedienii s-au aflat în derută; însă, revenindu-și, vor fi din nou în arenă. Se vor reîntoarce, ca în vremurile de început, la vechile lor estrade: din nou acrobații, monologuri, jocuri naive de marionete ș.a. Totul era să-și regăsească publicul, ceea ce le dădea imboldul să reziste, să înfrunte administrația, să strecoare în texte aluzii îndrăznețe, să reia firul unei tradiții.

Cu doi ani înainte, în 1716, se petrecuse încă un eveniment: revenirea italienilor. Apăreau în corpore, oarecum ca triumfători, chemați de regent. Conducătorul lor era Louis-André Riccoboni (1674–1753). Era un vechi comediant, cunoscut în teatru sub numele de Lelio, specializat în roluri de îndrăgostit. Îl prețuia pe Molière, din care tradusese în italianește mai multe comedii. Și-a început cariera în fruntea unei trupe nomade, dar fără prea mare succes, întrucât italienii nu aveau genul comic de ținută mai înaltă. Faptul îl va îndemna să-și încerce norocul la Paris. Aici va colabora mai multă vreme cu Dominique, împărțind cu acesta succesele. A rămas în Franța până în 1729. Avem de la el și două opere publicate: o colecție de piese intitulată *Nouveau Théâtre italien* (2 vol., 1728) și *La réformation du théâtre* (1743). Dar de astă dată italienii nu vor mai atinge strălucirea din trecut. Jucau numai în italianește; între timp, publicul se dezobișnuise să mai guste acest gen. Nici renovarea sălii, cu cortina artistică pe care era pictată în mod simbolic o pasăre fenix, nu mai izbutea să producă o impresie deosebită. Repertoriul lor tradițional, care altădată stârnise valuri de plăcere, se perimase.

Conștienți de eșecul lor, caută soluții de redresare. Un timp se părea că urmăresc o alianță cu actorii de la Comedia Franceză, pentru ca împreună să anihileze pe „*forains*“. În 1721 trec la o manevră inversă: se instalează somptuos în cartierul Saint-Laurent, pe un vechi vad al estradelor de bălci, în nădejdea că vor capta în favoarea lor amintirea predecesorilor. Dar și această încercare a rămas fără ecou. Moartea ducelui de Orléans, marele lor protector, avea să le dea încă o lovitură. Părăsesc așezarea de la Saint-Laurent; saltimbancii vor rămâne din nou singurii stăpâni aici, ca în casa lor, ajutați încă de simpatia publicului.

Viața trupelor italiene în Franța nu va lua încă sfârșit. Secolul al XVIII-lea o înregistrează, cu manifestări care nu sunt lipsite de interes.

7. Publicul

În primele două-trei decenii ale secolului al XVII-lea publicul și-a avut și el partea sa de merit în definirea și constituirea teatrului clasic francez.

Aristocrații, în genere, nu frecventau Hôtel de Bourgogne; faptul le-ar fi părut drept o scădere a prestigiului lor social și o abatere de la regulile etichetei. Veneau doar nobili tineri, dar în manieră libertină, sfidând, atrăgând atenția, punând oarecum pe același plan de agreement spectacolul de teatru cu taverna în care apoi naufragiau

până dimineața. Partea cea mai substanțială a publicului, aceea pentru care în fond actorii făceau eforturile lor adevărate, era alcătuită din populația de mijloc a Parisului și, unde era cazul, a orașelor de provincie. Adăugăm – cu nota lui zgomotoasă, dar vivace și în fond sinceră – publicul din parter: militari, ucenici de notari, *basochieni*, paji, servitori ai aristocraților, disponibili de pe străzi, mulți din aceștia negândindu-se vreodată să-și plătească biletul de intrare. Tarifele erau populare: cinci centime intrarea la parter, zece locul în lojă. Erau fixate prin ordonanță polițienească. Mai târziu, aceste tarife aveau să sporească. Este de discutat dacă prețurile modice aveau în vedere o comoditate pentru publicul doritor de instrucție și de divertisment, sau exprimau mai degrabă o lipsă de considerație din partea autorităților față de acest gen de manifestări.

La începutul secolului se dădeau reprezentații numai de două ori pe săptămână; curând însă avea să se mai adauge o zi. Spectacolele începeau la orele două după-amiază; cu timpul regula a fost părăsită, lăsându-se teatrelor libertatea să hotărască după necesități.

Între actori și public existau de regulă comunicări afabile și spontane. Se respectau și înțelegeau să-și vină în ajutor. Actorii se străduiau ca în spectacolele lor să existe puncte de satisfacție pentru toate categoriile lor de spectatori. De aici, de exemplul, acele prologuri comice, rostite de regulă nu de actori oarecare, ci de către însuși protagonistul trupei. De aici, de asemenea, străduința actorilor de a juca însoțit cu pasiunea artei și a meșteșugului lor, și doar în al doilea rând cu intenție lucrativă. La rândul lui, publicul își iubea actorii, le dăruia aplauzele de care aveau nevoie, dădea spectacolului importanță, se afla adesea de partea actorilor în luptele lor cu autoritatea.

CAPITOLUL XIV

CLASICISMUL FRANCEZ (III)

PRECURSORII LUI CORNEILLE

1. Ani de criză. Prospekțiuni doctrinare. Aspecte generale

Timp de opt-nouă decenii, de la jumătatea secolului al XVI-lea și până la creația de maturitate a lui Corneille, teatrul francez a străbătut o perioadă de criză, instabilități și căutări. Spre sfârșitul perioadei, din cauza frământărilor și neliniștii din țară, atât sub Henric al IV-lea cât și în anii de tinerețe ai lui Ludovic al XIII-lea, fenomenul părea și mai acut decât înainte. E destul de greu ca în mulțimea de manifestări și încercări din epocă să găsim puncte cardinale și să stabilim o ierarhie. Scena franceză, în acest timp, se afla într-o situație vecină cu anarhia. Se perindau și se încrucișau pe ea, fără vreun criteriu, tot felul de genuri. Aparent, s-ar spune că aceasta însemna libertate: de fapt, era dezorientare, și încă într-o formă încărcată de presimțiri sumbre.

Artă și sentimentul Renașterii deschiseseră perspective și sădiseră în cugete nevoia înnoirii. Dar multe din valorile puse atunci în circulație se vedeau acum contrazise ori reduse la tăcere. Mesajele de optimism ale umanismului contrastau violent cu înverșunările luptelor politice, cu situațiile din societate, cu multe din aspectele curente ale realității. Nimic nu mai părea sigur, stabil, unitar, putând să comunice o notă de fermitate și creației literare, implicit celei dramatice. Începeau să se anunțe spărturi chiar în zidul convingerilor religioase: unele rezultând direct din contradicțiile evenimentelor curente, altele mareând progrese ale scepticismului și stoicismului.

Trebuie să recunoaștem însă că eforturi pentru precizarea unei doctrine s-au făcut și în perioada amintită. Ne referim anume la doi teoreticieni de început ai tragediei: J. C. Scaliger și Jean de la Taille.

S-a spus despre Scaliger că ar fi fost un întemeietor al „clasicismului” cu o sută de ani înaintea lui Boileau. *Poetica* sa revendică doi maeștri: Aristotel ca legislator și Seneca – tragicul ca poet. Cerea tragediei să fie gravă, în conținut și ca

stil. Propunea acțiune unitară și fabulă concentrată. Subiectul trebuie atacat în centrul lui sau într-un punct caracteristic, precedând imediat dezlănțuirea crizei. Pretindea ca piesa să dureze cinci-șase ore. Veracitatea, pe care o considera indispensabilă, avea un rol hotărâtor în a combate și îndepărta convențiile scenice care abundau în teatrul medieval.

Ecoul acestor idei a fost relativ mic. Deocamdată, ideea verității putea să câștige doar un număr redus de intelectuali și rafinați, repertoriul medieval rămânând în picioare. Vor apărea însă și unele încercări urmând de aproape doctrina lui Scaliger. Cităm: *Lucrèce* de Nicolas Filleul (1566), *Aman* de André de Rivaudeau (1566); erau cât se poate de corecte în ce privește aplicarea regulilor, însă reci, artificioase și neconvingătoare ca putere dramatică.

Inițiativa lui Jean de la Taille continuă pe aceea a lui Scaliger. S-a concretizat în scrierea *L'art de la Tragédie* (1572), publicată ca prefață la tragedia *Saul*. Drept puncte comune cu înaintașul său, remarcăm: respect egal pentru Aristotel și Seneca (la care adaugă pe Horațiu); personaje din sfere înalte, subiecte capabile să trezească milă pentru soarta eroilor, deznodăminte dureroase și fatale, repartizarea acțiunii în cinci acte, coruri ș.a. Atribuire intrigii o însemnătate deosebită. E necesar ca aceasta să fie gândită cu atenție, să dea impresia de construcție solidă, să mânuiască situațiile cu siguranță, în așa fel încât spectatorii să rămână cu sentimentul cert că dintr-o stare de bucurie e posibil să se alunece brusc într-o mare nefericire. Fiecare scenă și fiecare act trebuie să-și aibă individualitatea lor aparte, și totodată să se integreze într-un tot mai mare. Acțiunea tragică trebuie să cuprindă în ea evenimente puternice, ieșite din comun. Este, mai cu seamă, recomandarea de care va ține seama Corneille. Veracitatea însă trebuie păstrată. Se cerea ca pe cât cu putință să se evite pe scenă faptele simulate; în speță moartea eroilor.

La Taille întregeste regula celor trei unități; e punctul principal din doctrina sa. Precizează ritos: „în aceeași zi, în același timp, în același loc“. Despre primele unități se mai vorbește; cât privește pe cea de-a treia, era întâia oară când căpăta în Franța o formulare. Fraza merită reținută: „*Il faut tousjours représenter l'histoire ou le jeu en un mesme jour, en un mesme temps, et en un mesme lieu*“¹.

În raport cu ceea ce preconizase mai înainte Scaliger, doctrina lui Jean de la Taille este mai limpede, mai hotărâtă. Totuși, nu putem încă vorbi de o linie directoare. În teatrul vremii continuă să fie ceață și incertitudine. Tragedia latină mai apărea doar din când în când, în colegii și universități; agonია ei e în curs. Misterele dau încă semne de viață; au devenit însă de nerecunoscut, din cauza invaziei de elemente profane. Încercarea de a le salva prin transformarea lor în tragedii se va dovedi la fel de hibridă.

Alte genuri, și ele, par lipsite de orizont. S-ar spune că publicul ar agreea tragicomedia. Dar aceasta nu-și are un fâgaș bine limpezit. E în genere artificioasă și

1 „Trebuie ca întotdeauna să se reprezinte acțiunea sau jocul în aceeași zi, în același timp, în același loc“. Termenul de „joc“ (*jeu*) este cel folosit în teatrul medieval.

șablonardă: episoade triste, însă deznodământul fericit. Sub Ludovic al XIII-lea, într-adevăr, înregistrase o seamă de succese; dar acestea nu exprimau constituirea și cristalizarea propriu-zisă a unui gust artistic nou, ci mai mult o tendință, un ansamblu de presimțiri, util și caracteristic într-o perioadă de tranziție. În ce privește farsa, aceasta reunea mai mult public decât oricare alt gen dramatic. Și-a apărut existența luptând cu adversități hotărâte și stăruitoare. În această luptă, mulțimile de spectatori i-au adus atât sprijinul lor material cât și pe cel sufleteș. Totuși, partea cultivată a publicului manifesta și o notă de reținere. Se întreba, anume, dacă farsa și „farsorii” nu s-ar afla cumva sub nivelul artistic cerut de epocă, dacă plăcerea pe care o furnizau nu era vulgară, rudimentară, câteodată de-a dreptul inconvenabilă. Din repertoriile acestora nu ni s-au transmis decât scene scurte și fragmente; o dovadă în plus că textele nu prezentau importanță, că se folosea improvizația și că în jurul acestui gen nu funcționa un sentiment de cultură mai constituit.

O mențiune aparte se cuvine pastoralei. Genul avea de partea lui o seamă de condiții favorabile. În secolul trecut, cu semnificație renescentistă, Ronsard și Desportes compuseseră egloge. Mai târziu, Vauquelin de la Fresnaye (1535–1607), în *Foresteries* (Scene de pădure) și *Idylles*, lăsând la o parte denumirile oarecum pedante de „eglogă” sau „bucolică”, avea să dea genului prospețime, simplitate, mai mult omenesc: „*imassettes et petites tablettes de fantaisies d'amour*”¹. La începutul secolului al XVII-lea, *l'Astrée*, romanul lui Honoré d'Urfé, produsese un răsunet imens. Mai cu seamă spiritele delicate, hrănite cu instrucție clasică, erau mulțumite să găsească în acest roman un amestec poetic încărcat de grație, de fervoare și în același timp de noutate: mitologie și istorie, ficțiune și realitate, burlesc și ideal. Atmosfera de calm și de eleganță din acest roman, la care trebuie să adăugăm nota de intelectualitate cuprinsă în diferitele disertații intercalate în momente ale acțiunii, sunt fapte care corespundeau cu starea de spirit a unei societăți doritoare de liniște și de orizonturi mai senine, după lungile frământări ale luptelor civile. O literatură sentimentală, de tip romanesc, capabilă să prilejuiască evadări sufletești, punând accent pe încântările iubirii, aducând în scenă păstori și păstorite ca dintr-o lume de visare, evocând nostalgic secole de aur, împletind delicatețea simțirii cu mângâierile naturii, cu victorii ale sentimentelor pure, cu ambianță de farmec și tinerețe, cu căsătorii fericite la capătul unor suferințe îndurate cu încredere și stoicism; o asemenea literatură era făcută să lege răni, să refacă doruri de viață, să alunge amintiri penibile.

Notăm, deopotrivă, și influența italiană. Prin trupele de actori, ca și prin publicul cititor, marea tradiție a pastoralei italiene de tip renescentist își făcea drum și în Franța. *Aminta* lui Tasso, *Il pastor fido* de Guarini; *Alceo* de Antonio Ongaro, *Filli di Sciro* de Guidobaldo Bonarelli – ca să nu amintim decât de pastoralele importante – dădeau în epocă o măsură a gustului și a desfătării artistice. Păstorii vorbesc într-un stil rafinat, asemănător cu acela care tindea să se oficializeze în

1 „Mici imagini și mici tablete despre fanteziile iubirii”.

eticheta curții și a sferelor aristocratice. Autorii francezi se simt stimulați să-și încerce puterile în genul pastoral. În cele ce urmează vom aminti în această privință nume și opere caracteristice. O dată cu manifestarea de artă înregistrăm astfel și un fenomen de modă. Era un joc plăcut pentru conformiștii și eleganții din preajma curții să se deghizeze în păstori și să pună în gura acestora prețiozitățile vremii. Ficțiunea era larg admisă: avem dovada în aceea că genul pastoral se va prelungi mult, chiar și în a doua parte a secolului (*Églogues* de Segrais, *Timarette et Amire* de același autor, *Églogues* de Fontenelle ș.a.), când genurile majore ale creației clasice se aflau în plină manifestare.

Asupra comediei nu întâlnim nimic demn de remarcat. Genul este încă nedefinit. Chiar dacă se petrec unele conturări, acestea sunt înăbușite de atotputernicia farsei. Nu există încă un autor comic reprezentativ care să impună genul. Publicul, atât cel de rând cât și cel instruit, aproape că nu bănuiește posibilitatea de a exista a genului.

2. Antoine de Montchrétien, un renașcentist întârziat

Participând din plin la luptele timpului, Antoine de Montchrétien (1575–1621) a avut o viață dramatică. Procese, dueluri, exiluri, aventuri: unele din cauza firii sale, altele impuse de împrejurări. Ideile sale economice¹ i-au adus numeroase adversități. Calvinist convins, înverșunat, participă la revoltele partidei sale netemându-se de riscuri, fără să calculeze consecințele. A murit cu arma în mână, organizând și susținând o rebeliune în Normandia. Trupul i-a fost târât cu sălbăticie, martirizat și apoi transformat în cenușă. Sfârșitul lui tragic ne este povestit în scrisorile lui Malherbe.

Personalitatea lui Montchrétien, privită de departe, pare contrastantă. Om de acțiune și de realități, se complăcea totuși în manifestări speculative. Alterna preocupările literare cu studii de economie politică. Scrierile în proză ni-l arată atent în descoperirea și analiza fenomenului psihologic; versurile sale, dimpotrivă, rămân străine de aceasta.

A scris cele șase comedii în tinerețe, între 21 și 29 de ani. Subiectele diferă; procedeul, în genere, este același. Din prefață rezultă că autorul le-a compus pentru a fi jucate. Nu știm dacă faptul s-a realizat; la lectură, părți întregi din ele rezistă.

Sophonisbe (1596) urmează de aproape drama italiană a lui Trissino. Într-o a doua ediție (1601) i-a schimbat titlul: *La Cartaginoise ou la Liberté* (Cartagineza sau libertatea). Piesa e mediocră. Se resimte mai cu seamă de instabilitatea personajelor: acestea se agită, trec de la o atitudine la alta, se contrazic pe ele însele, fără ca din acțiune să rezulte vreo motivare.

¹ La reîntoarcerea în Franța, după un refugiu mai îndelung în Anglia, a scris un *Tratat de economie politică* pe care l-a dedicat Mariei de Médicis și tânărului rege Ludovic al XIII-lea (1615).

L'Ecossaise ou le Désastre (într-o versiune modernă din 1901: *La Reine d'Ecosse* – regina Scoției), publicată tot în 1601, transpunea pe scenă un eveniment relativ recent: moartea Mariei Stuart. Era în felul ei o încercare neobișnuită, îndrăznească, întrucât eroina era încă vie în amintirea publicului francez. Tabloul istoric e rece, nu transmite fiorul dramatic al evenimentului. Compoziția e lipsită de articulații; urmează un simetrism rigid, cu evenimente ce se succed mecanic, neizbutind să se întrepătrundă. Primele două acte cuprind ezitățile reginei Elisabeta înainte de a rosti sentința fatală; următoarele două înfățișează pregătirile victimei pentru momentul funest; ultimul act, lipsit de acțiune, constă dintr-o succesiune de relatări, lamentații și comentarii pe marginea faptului petrecut. Cele două regine nu se întâlnesc niciodată în scenă. Evenimentele sunt redată corect; nu se înscriu însă într-un dramatism amplu, intens, în care destinele individuale să se împletească strâns cu conflictul istoric.

Les Lacennes ou la Costance (Laceniei sau Statornicia, 1601), are defecte mari de compoziție. Acțiunea propriu-zisă se consumă încă din primul act: Cléomène concepe o faptă eroică, o pune imediat în acțiune și își găsește sfârșitul în primul antract. Următoarele patru acte de rigoare cuprind doar meditații și lamentații. Însă piesa numără multe versuri frumoase, unele parcă anunțând coarda și factura celor corneliene. Sunt celebre anume câteva strofe ale corului în actul al III-lea, privind seninătatea filozofică pe care ar trebui s-o avem în fața morții:

*Ne trouble pas ta mort par le soin de ta vie,
Et ne trouble ta vie au souci de la mort:
Mais vis comme n'ayant de vivre plus d'envie,
Meurs comme si la mort des maux était le port.¹*

David (1601) își ia subiectul din *Biblie*. Momentul care ar fi putut să dea piesei notă patetică – întâlnirea dintre Urie și Bethsabé – se reduce la un dialog searbăd, lipsit de cultură și relief. În dialoguri apar, fără discernământ, atât nume biblice cât și nume ale unor zeități din Olimp. Nu este vorba de un anacronism, ci de o manieră stilistică, reflectând convenții poetice ale timpului.

Aman (1601) este tot de inspirație biblică. Își păstrează încă prospețimea la lectură. Diferite păreri găsesc potrivit s-o compare cu *Esther* și *Athalie* de Racine. Ne surprinde însă prin grave inconsecvențe. În actul al II-lea, în cea mai viguroasă tiradă din toată piesa, Assuérus înfruntă pe Dumnezeu; același personaj, în actul următor, devine de nerecunoscute. Găsim inegalități și în ton: primele acte decurg solemn, cu înălțime; ultimele alunecă în burlesc și familiaritate.

Hector (1604), ultima din seria acestor tragedii, dramatizează un episod din *Iliada*. Cele două personaje principale, Andromaca și Hector, se află fiecare în

¹ Nu-ți tulbura moartea cu grija de viață / Și nu-ți tulbura viața cu teama de moarte; / Trăiește ca și cum nu ai dori să mai trăiești, / Mori ca și cum moartea ți-ar fi limanul suferințelor.

centrul unei idei dramatice. Are loc o bogată succesiune de frământări sufletești, împletind în ea stări de îndoială cu hotărâri curajoase. Impresia finală este una de forță, de energie morală, de biruință a ideii de datorie, de măreție a puterii de abnegație. Drama însă pierde prin descumpănire și lungimi parazitare.

Desigur, în aceste drame ne izbesc o seamă de aspecte criticabile. Caracterul de exercițiu retoric și poetic – cum altminteri însuși autorul recunoaște – iese în evidență. Procedul trece adesea înaintea fondului. Continuă – fără vreo limpezire ori selecție – anume încărcături: lamentații înveșmântate retoric în imagini mitologice, apariții de fantome, relatări excesive, avalanșe de morți și răzbunări, locuri comune filozofice, sinucideri ș.a. Tonul pe alocuri este solemn, emfatic; se alunecă apoi în familiarități burlești, ușor vulgare. Acțiunea distribuită defectuos; acte întregi rămân descoperite, trebuind să fie umplute cu disertații și comentarii. S-a spus că poetul asculta mai mult de un sistem poetic și de porunca abstractă a unui model, în speță Seneca, decât de glasul inimii și al inspirației sale; în bună parte, afirmația are dreptate.

Există însă și tot atâtea laturi convingătoare. Tragediile lui Montchrétien nu sunt lipsite de tensiune interioară. Găsim în ele un suflu înalt, o chemare susținută spre superioritatea umană. Eroii au curajul vieții. Știu ca în momentele cruciale să cucerească victoria morală. Maria Stuart pune în pregătirea ei pentru moarte emoție și conștiință; durerea se conjugă cu voința demnă a reginei. Versurile au elocință, solemnitate; se succed în cadențe largi, izbutind ca în haina lor retorică să includă totuși accente sincere ale simțirii și adevăruri mari ale judecății.

În *Epistola către principele de Condé*, pusă ca dedicație în fruntea volumului său de teatru, Montchrétien subliniază atitudinea stoică a eroilor săi. Consideră că viața și moartea lor poate fi o lecție pentru mulți; singura măreție a spiritului uman („*la seule et divine grandeur de l'esprit humain*”) stă în puterea de a rămâne liniștit, stăpân pe tine, în fața marilor tentații ori favoruri pe care ni le întinde viața. Ca linie de gândire și ca utilitate morală atribuită tragediei, Motchrétien îl anunță pe Corneille.

3. Un pionier: Alexandre Hardy

Alexandre Hardy este o figură complexă. Atât istoria literară propriu-zisă, cât și istoria teatrului îi consacră pagini pline, semnificative. În dubla lui calitate de autor și actor a desfășurat o energie vecină ca întindere cu aceea a lui Shakespeare și a lui Molière. Ca și aceștia era înzestrat cu talent, cu putere de muncă, cu vervă, cu voință înfăptuitoare, cu pasiunea unui pionierat, cu toată știința vremii în ce privește meșteșugul scenic; i-a lipsit însă geniul, ceea ce cultura franceză înregistrează cu obiectivitate, nu însă fără o anume melancolie. Petit de Julleville remarcă: „Ne-ar fi trebuit un Shakespeare; s-a născut însă doar un Alexandre Hardy”¹. Înaintea lui, Sainte-Beuve, formulase o idee asemănătoare. „Dacă Hardy ar fi avut geniu, întrucât apăsarea în împrejurări atât de oportune, ar fi avut de împlinit

¹ L. Petit de Julleville, *Le Théâtre en France*, Paris, 1901.

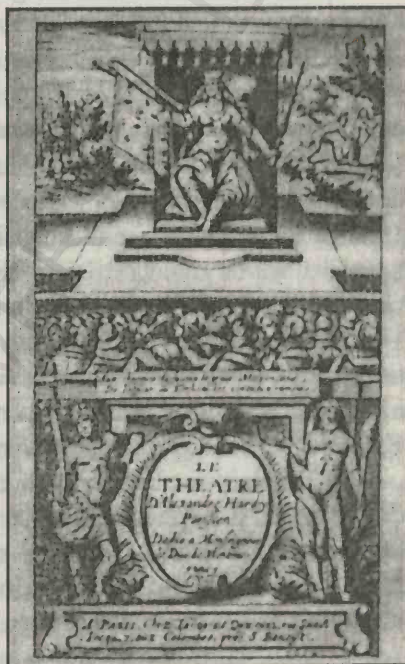
un rol magnific și ar fi putut să creeze totul. Nici un fel de precepte dogmatice, nici un scrupul rău înțeles nu i-ar fi stat în cale; avea înaintea lui un câmp imens în care putea să se desfășoare“¹.

Nu cunoaștem exact nici data nașterii (1570?), nici a morții (1632?). Avea oarecare instrucție; în aceasta figurau și cunoștințe de limbă și literatură latină. Și-a început cariera în trupa lui Valleran Le Conte, întâi în provincie, apoi la teatrul du Marais și la Hôtel de Bourgogne. Pentru un salariu minim, obligația lui era să furnizeze trupei repertorii, compunând în grabă piese noi, adaptând altele vechi, făcând în acestea modificări de circumstanță în funcție de necesitățile trupei și de gusturile publicului. Avea o rară facilități în a da tinctură nouă unor materiale vechi din repertoriile comedienilor. Poseda un adevărat instinct al meșteșugului dramatic, în ce privește combinarea de situații, trecerea de la un gen la altul, obținerea de efecte. Era – dacă se poate spune așa – un adevărat industriaș literar. Părerii autorizate văd în el pe primul autor dramatic profesional, în timpurile moderne.

A trăit și a murit sărac, deși Henric al IV-lea, probabil pentru a măguli gustul public, l-a numit poetul său. Sutele de piese pe care le-a scris – trebuind să acopere el singur repertoriul unui întreg teatru – nu i-au asigurat alte resurse decât o viață modică de la o zi la alta.

Felul în care lucra nu-i îngăduia să mediteze asupra subiectelor, caracterelor, proceselor psihologice. Cu atât mai mult, nu-i dădea putința să-și cizeleze fraza, să-și constituie un stil. Avea totuși, în raport cu contemporanii săi, intuiții mai sigure și inițiative mai marcate. Nu se mărginea la a imita pe antici; recurgea deopotrivă la italieni și la spanioli. Mai mult decât publicul savant îl interesa cel popular. Pe cât cu puțință, era împotriva declamației; prefera un ton mai viu, mai natural, mai variat, mai adaptat la situațiile diferite ale realității.

Dintr-o declarație a lui datând din 1628 aflăm că ar fi scris peste șase sute de opere dramatice. Potrivit unor contracte și legislații în vigoare, acestea aparțineau trupelor care i le-au reprezentat. Către sfârșitul carierei a obținut autorizarea de a publica o parte din ele. Avem astfel tipărite un număr de treizeci și patru de piese, între care distingem trei „poeme dramatice“ (nedefinite ca specie), cinci pastorale, douăsprezece tragedii și patrusprezece tragicomedii.



Frontispiciu la *Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. I. Bibl. Naț., Paris.

¹ Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du Théâtre français au XVI-e siècle*, Paris (f.d.).

Cele mai interesante, nu atât pentru conținutul lor cât pentru ideile de reformă a teatrului propuse de Hardy, sunt tragediile.

Reformator în tragedie. Cu toate că Hardy are și unele priviri sau judecăți savante, în reformele sale s-a condus mai cu seamă de experiența lui ca om de teatru.

Inițial a păstrat corul tragic, din respect pentru tradițiile clasice; ulterior însă îl va suprima, deoarece îngreua acțiunea, repetând același moralism filozofic și obosind sau împrăștiind atenția spectatorilor.

Rămânea și el încă destul de legat de anume procedee retorice, curente la înaintașii lui: vise, presimțiri, monologuri, discursuri, antiteze, încărcarea ultimului act prin relatări de fapte petrecute în afara scenei ș.a. Le aducea însă o corectare substanțială: acestea nu mai erau incluse în chiar corpul acțiunii ca puncte de plecare sau ca puncte determinante în conflict, ci erau folosite în primul rând ca întregiri de atmosferă, ca mijloace emotive, ca stimulări ale jocului actoricesc, ca punți de legătură între mișcarea de pe scenă și vibrația publicului. Reduce monologurile lăsându-le pe seama personajelor principale. Discursurile se mențin cât mai aproape de miezul și linia acțiunii. Dacă totuși dialogurile antitetice rămân, ele trebuie să se apropie de esența conflictului, să sprijine mersul acțiunii, să pună în lumină caracterele personajelor.

Seneca, înainte modelul suprem pentru Jodelle, La Taille, Garnier, e trecut sub tăcere. Hardy, fără a proclama ritos acest fapt, nu-i mai recunoaște autoritatea. Pentru moment se crea un gol, o criză; în perspectivă însă, aceasta dădea tragediei franceze o eliberare, ceea ce implicit însemna un îndemn spre căutări și făgașuri proprii.

În seria inițiativelor propuse avem de adăugat și altele. Proporționează lungimea dramelor, ca și pe aceea a actelor în parte, cerând ca nici un act să nu rămână străin de firul acțiunii, să nu se rezume la o singură scenă sau la un singur monolog. În tragediile mai vechi apăreau în medie nouă-zece personaje; acum numărul lor e lărgit, pentru ca scena să fie mereu animată. Imprimând dialogurilor un ritm mai activ, Hardy scurtează replicile și le concentrează. Evită ca în convorbiri să apară discursuri. Dacă în *L'Écossaise*, drama lui Montchrétien, cele două eroine nu se întâlnesc, la Hardy situația se schimbă. Protagonistii se înfruntă cu trăsăturile lor caracteristice, conflictul câștigând astfel în spontaneitate.

Tragediile din secolul al XVI-lea, urmând de aproape spiritul clasic, puneau ca evenimentele crude și deznodămintele triste să se petreacă între culise. Jodelle, Garnier, Montchrétien ș.a. s-au conformat acestui principiu. Hardy și-a dat seama că publicul vremii nu putea să accepte dintr-o dată o asemenea transformare. Vorbea în el nu doctrinarul, ci omul de teatru. Acest public avea încă în minte reprezentațiile de mistere, în care era obișnuit să vadă pe scenă martiraje, crucificări, pedepsiri ale răufăcătorilor, flăcări ieșind din infern, intervenții ale lui Satan ș.a. Va socoti deci că în acest punct era liber să se despartă de doctrina clasică. De aici, în tragediile sale, abundența de situații și evenimente crude, trebuind să se desfășoare sub ochii spectatorilor: otrăviri, dueluri, asasinate, sinucideri, gesturi spectaculoase. Didonă se străpunge, făcând inutile eforturile doicii și ale slujnicilor sale de a o abate de la această hotărâre (*Didon*); Panthea se sinucide pe cadavruul soțului

său (*Panthée*); Ahile este sugrumat în chip trădător de Paris și Deiphobos (*La Mort d'Achille*); sub pretext că va găsi acolo o comoară, tebanul Timocle coboară într-un puț o căpetenie macedoniană, pentru ca acolo s-o ucidă cu pietre și ca publicul să asculte vaietele sfâșietoare ale victimei (*Timoclée ou la Juste Vengeance*); ș.a.m.d.

Sub raportul „unităților”, Hardy se înscrie într-un proces de tranziție; este un clasicizant, fără ca totuși să îndepărteze întreaga libertate pe care tradiția *mansioanelor* o lăsa cu privire la timpul și locul acțiunii.

În *Didon*, acțiunea se petrece în trei locuri: palatul reginei, portul Cartaginei și palatul lui Iarbe. Faptele povestite în *Scédase* se înlanțuie pe o perioadă de mai multe luni; ne poartă, rând, pe rând, pe străzile cetății Sparta, într-un palat, în alte două case la Leuctra și într-un cimitir. În *La Mort d'Achille*, de-a lungul celor câteva zile cât cuprinde acțiunea, scena trebuia să figureze: corturi în tabăra greacă, palatul lui Priam din Troia, templul lui Apollon. Acțiunea din *Timoclée* implică o durată nedeterminată; cadrul variază în consecință: o piață publică la Teba, Cadmea, casa lui Timocle, câmpul lui Alexandru, agora din Atena. Nu e însă mai puțin adevărat că piesa reunește două acțiuni distincte.

În ce privește cealaltă regulă, unitatea de acțiune, situația se schimbă. Hardy o respectă cu fermitate. Face excepție doar în *Timoclée* și în *Méléagre*, fapt de altminteri explicabil, întrucât și în una și în cealaltă se împleteau două crize. În cazul de față nu s-ar mai putea vorbi, ca pentru celelalte două unități, de o influență a englezilor. În *Coriolan*-ul său, Shakespeare începea acțiunea de la asediul cetății dușmane, deci cu mult înainte de a se fi dezlănțuit și chiar presimțit criza; Hardy pleacă de la momentul în care eroul roman este dizgrațiat, și toată atmosfera conflictului este dominată de alternativa. Roma ori Coriolan. O situație, asemănătoare întâlnim în *Didon*. Marlowe și Giraldi, în piesele lor cu același subiect, porneau acțiunea de la debarcarea troienilor pe coasta Africii. La Hardy, punctul de plecare îl constituie dorința lui Enea de a părăsi Cartagina; mai precis, momentul în care începem să ne întrebăm dacă Didona va izbuti să-l rețină pe Enea.

Hardy a judecat și a procedat realist, în primul rând cu criteriile omului de teatru. Simțea că publicul vremii nu era pregătit ca de la expansiunea cronologică și geografică din reprezentațiile de mistere religioase, în sistemul scenic al *mansioanelor*, să treacă dintr-o dată la strictețea ori sobrietatea unităților de timp și loc. Și-a dat însă seama că din cele trei unități, cea esențială, capabilă cu adevărat să concentreze și să dea fenomenului dramatic marele lui relief, este unitatea de acțiune. A respectat-o ca idee și a concretizat-o în operă, într-un fel menit să conteze printre prospecțiunile și premisele epocii. Faptul apare destul de conturat și de concludent pentru că în baza lui Hardy să poată fi numărat printre precursorii clasicismului. Ideile sale teoretice rezultă contextual din operă, pe alocuri cu limpezime și precizie de sistem.

Nu e lipsită de interes întrebarea: ce s-ar fi întâmplat dacă sistemul lui Hardy ar fi prevalat asupra celui ilustrat mai târziu de Racine? Pe de o parte, tragedia ar

fi căpătat mai multă autenticitate istorică și mai multă asemănare cu imaginea obișnuită a realității; în acest caz, viitorul conflict dintre clasicism și romantism ar fi luat forme și proporții mai atenuate. Dar eliberată total sau în parte din cleștele de fier al „regulilor“, poate că tragedia nu ar mai fi făcut marea ei demonstrație de concentrare și de putere, de frumusețe severă și de sublimare a sentimentelor până la dimensiunea lor general-umană.

Câtă audiență au putut găsi în epocă aceste străduințe reformatoare?

Ca autor tragic, în viața lui de teatru, Hardy a avut de înregistrat eșecuri, amărăciuni și dezamăgiri. Cele mai multe i-au venit din partea publicului de la Hôtel de Bourgogne. Gusturile pe care i le formaseră confrerii stăruia însă. În majoritate, acest public era alcătuit din oameni puțin instruiți, zgomotoși, complăcându-se în a-și manifesta opiniile cu vulgaritate; în orice caz, păreau puțin doritori să urmărească pe scenă procese sufletești, desfășurări de caractere, analize de sentimente. Până a veni aici, fuseseră clienții lui Tabarin la Pont-Neuf. Aparițiile lui Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille, Turlupin și alții provocau cascade de râs și aducea în cugetele spectatorilor toată mulțumirea posibilă. Reprezentația gravă era precedată de prologurile lui Bruscambille. E ușor de înțeles, după aceste descărcări de energie și sentimente, cât de ingrată putea să fie primirea făcută dramei serioase în care cuvântul principal îl aveau nefericirile unor eroine ca Mariamne și Didona¹.

Rămâne de văzut dacă acest eșec a putut să provină numai din faptul că autorul nu a știut îndeajuns cum să-și traducă ideile în mișcări scenice convingătoare, ca și din faptul că la data aceea spiritul francez nu era încă destul de pregătit pentru a trece cu deplină adevărată înțelegere într-o etapă nouă a creației lui dramatice. Cu imaginația și ușurința de care dispunea, Hardy ar fi putut să scrie nesfârșite romanțări istorice, cu succes asigurat. A preferat totuși să rămân și mai departe legat de teatru. Va trece însă la un alt gen, cu puncte de sprijin în tradiția medievală și cu priviri îndreptate înainte: tragicomedia.

Tragediile. Cu trei decenii înainte, Jean de la Taille întrevăzuse și oarecum anunțase tragedia psihologică. Aceasta se contura ca o dramă puternică, intensă, care să pună în mișcare caractere bine definite, să dezbată un conflict de pasiuni, să scoată în lumină forța morală a personajelor prin curajul lor de a înfrunta adversitățile vieții. Hardy s-a străduit să traducă această viziune în realitate.

A împrumutat subiecte din istorie. Presupunem că grecii nu-i erau străini; pe spanioli i-a cunoscut bine; pentru Garnier avea respect, deși nu ținea să arate aceasta. Și-a constituit, după cum am văzut, o armătură de reguli, aproape de proporțiile unui sistem. Creația lui tragică este inegală. Totul se resimte de graba

¹ Sainte-Beuve spune despre publicul lui Hardy: „...Publicul lui era, fără îndoială, mărunț și vulgar; însă câteva reprezentații puternice și frumoase ar fi putut să-l trezească și să-l ridice. Acești oameni din timpul Ligii, crescuți în lupte religioase, în războaie civile și revolte populare, aveau inimi gata să bată pentru pasiunile de pe scenă, suflete capabile să înțeleagă zăgrăvirea vieții...” (*Ibidem*, p. 237).

cu care a fost întocmită. În bună parte, fuziunea dintre elementele tradiționale și cele noi de tragedie este doar aparentă. Hardy se socotea un condei ales; în realitate trebuie numărat printre poeții de mână a doua.

Teoretic, vedea lucrurile cu justete. În „dedicațiile” și „prefețele” lui găsim idei ca acestea: „Stilul tragic, oarecum aspru, jignește de obicei acele spirite delicate de la curte care ar dori să vadă tragedia tot atât de manierată ca o odă sau o elegie oarecare”; sau: „Adevăratul stil tragic nu se acordă niciodată cu limbajul trivial, cu acele gingășii rafinate care, pentru a măguli urechile vreunei curtezane, ar fi gata să nemulțumească pe toți cunoscătorii meseriei”. În practică însă e inconsecvent. Trivialitatea, afectarea, intonațiile vulgare, platitudinea, obscuritatea apar frecvent. Adăugăm și invazia de neologisme și barbarisme, fapt prin care poetul credea că imită cu rafinament pe Ronsard, dar care în realitate constituia mai mult o stângăcie artistică.

Dar toate acestea sunt compensate la Hardy prin instinctul dramatic. Găsea întotdeauna un mijloc de natură să creeze mișcare, să propage o emoție, să acționeze un resort psihologic. Eroina din *Panthée*, ajunsă în prizonierat, își îndeamnă soțul să-și trădeze aliații. Faptul ar putea să pară o lașitate obișnuită; se situează însă într-un context psihologic adânc, bine susținut, în care castitatea, afecțiunea conjugală, austeritatea și mândria nobilă a eroinei ne impun. Aphisbea se răzună împotriva soțului necredincios, ucigându-i copiii; îl ucide apoi și pe el, folosindu-se pentru aceasta de frații victimei (*Alcméon*). Faptele sunt prezentate realist, zguduitor. În *La mort d'Alexandre* accentul cade pe dezbaterea intimă din conștiința eroului: Alexandru, învingătorul din Asia, titularul atâtor triumfuri, adesea îmbătat de glorie, își dă seama că totuși nu este zeu și nemuritor cum poate era tentat să se creadă, ci om, cu mizeriile lui inerente, trebuind ca în fața morții să-și dea înălțime prin resemnare și seninătate. *Mariamne* – socotită în genere cea mai bună tragedie a lui Hardy – reliefează cu pătrundere sentimente caracteristice: gelozia lui Irod, ipocrizia încărcată de răutate a Salomeei, puterea de a disprețui a Mariamnei.

Sub raport strict literar, înaintașii lui Hardy îi erau superiori. Este însă un mai bun constructor. Știa anume că drama trebuie să pună accent pe acțiune. Într-adevăr, nu izbutește niciodată să redea un caracter în întregime, să-l pună într-o lumină de valabilitate general-umană; reușește totuși să imprime mișcare, să înfățișeze oameni care trăiesc, să aducă pe scenă viața.

Tragicomediile. În genere, tragicomedia este un gen hibrid. Momentele mari, clasice, ale creației dramatice nu o înregistrează. Poate fi însă caracteristică în perioadele de tranziție. Este cazul care ne interesează aici. Într-o perioadă de criză în care teatrul francez nu-și găsea încă orientarea a realizat o joncțiune de elemente din drama populară medievală și drama clasică, într-un mod destul de susținut pentru a crea în favoarea ei un curent popular și a pune premise pentru agregări superioare. Mai precis: este vorba de un amestec complex, greu definibil dintr-o dată, nu însă lipsit de unitate, incluzând în el date și indicații din drama burgheză, comedia de capă și spadă, tragedia romanescă și tragedia clasică propriu-zisă. În

constituirea acestui gen, lui Hardy i-a revenit un rol de seamă. Caracterele tragicomediilor sale sunt în bună parte înseși caracterele genului.

Nu există o condiție strictă în ce privește locul și durata acțiunii. Subiectele, ca și acelea ale tragediilor, sunt luate din legendă și din istorie. Au pretenții – dacă se poate spune așa – măsurate: nu să zguduie, nu să amuze, dar în orice caz să dea spectatorilor satisfacția unui deznodământ fericit, reparator, capabil să-i răsplătească pentru clipele de emoție și încordare la care i-au supus evenimentele desfășurate pe scenă. Studiul de caractere și de pasiuni e lăsat pe al doilea plan; contează evenimentele, cu forța și grandilocvența lor; spectatorii lui Hardy, în genere și spectatorii vremii, deocamdată nu cereau mai mult.

Ne oprim pe scurt asupra câtorva din tragicomediile mai cunoscute.

În *Gésippe ou les Deux Amis* (Gésippe sau cei doi prieteni, 1622) avem de-a face cu două acțiuni succesive. În cea dintâi, atenianul Gésippe, înțelegând că logodnica sa este iubită de romanul Titus, prietenul său, renunță la dragostea lui în favoarea acestuia. În partea a doua suntem la Roma, după câțeva vreme. Gésippe se află aici în exil, încă tulburat suflătește de neprietenia pe care i-o arătasera concetățenii săi. Este luat drept brigandul urmărit pentru o crimă ce trebuie pedepsită capital. Titus, care acum este senator roman, îi salvează viața. Cei doi prieteni se regăsesc, fericiți, la capătul unor peripecii pline pentru fiecare de încercări dureroase.

În *Elmire ou l'heureuse bigamie* (Elmira sau bigamia fericită, 1615) avem de asemenea două acțiuni, dar de astă dată în desfășurare paralelă. Elmire, fiica sultanului din Egipt, se îndrăgostește de contele de Gleichen, un cruciat făcut prizonier. Ar vrea să-i devină soție; însă nu este cu puțință, întrucât contele era căsătorit. În centrul primei acțiuni derivând din această situație se află Elmire; în centrul celeilalte, care se petrece într-un oraș din Germania, găsim pe contesa de Gleichen. Subiectul este încărcat, pe alocuri chiar alunecă în prolixitate. Elmire ne comunică regretele ei; contesa proclamă dragostea pe care o poartă soțului. Asistăm la o explicație între Elmire și conte. Intervine o intrigă a marchizului de Baden, de natură să îngreuneze moralmente situația soților. Elmire se convertește la creștinism, îl eliberează pe conte din captivitate și îl însoțește la Roma, în nădejdea că papa va autoriza să-i devină a doua soție. Contesa trece prin stări suflătești grele, contrariante. Respinge cu indignare insistențele marchizului de Baden. Papa, având în vedere serviciile pe care contele de Gleichen le-a adus creștinătății, încuviințează cea de-a doua căsătorie. Elmire primește știrea cu fericire. La ceremonie, contesa este reprezentată printr-un trimis al ei. Suntem în punctul în care dualitatea celor două acțiuni ia sfârșit, ele contopindu-se într-una singură. La Elford, cu sufletul oarecum abătut, dar nu lipsit de afecțiune și înțelegere, contesa își întâmpină soțul regăsit și pe rivala ei care i-a salvat acestuia viața.

Félimène (1613) împrumută subiectul din *Diana* lui Montemayor. În primul act suntem la Toledo. Don Félix, fiul lui don Antoine, s-a îndrăgostit de Félimène, o fată tânără, pe cât de frumoasă și de onestă, pe atât de săracă. Trecem apoi în Germania, la curtea împăratului. Don Félix, fire ușuratică, a uitat-o pe Félimène;

gândurile, acum, îi sunt prinse de frumoasa Célie, o principesă de sânge imperial. Adolphe, un senior german, îi va fi rival. Félistmène pleacă în Spania, în căutarea iubitului; deghizată în bărbat, intră în serviciul acestuia. Célie, a cărei ființă e numai orgoliu, îl disprețuiește pe Adolphe, îl respinge pe don Félix, pentru ca în schimb să se îndrăgostească de tinerelul sub care de fapt se ascunde Félistmène. Din considerație pentru acesta, acordă o întâlnire stăpânului. Don Félix își trimite emisarul să solicite frumoasei principese o nouă întâlnire. Célie își dă pe față intențiile. Refuzul tânărului o face furioasă. Don Félix spumegă de mânie aflând de insuccesul misiunii pe care o încredințase emisarului său. Își concediază servitorii, pregătindu-se totodată să plece de la curte. Un curier aduce știrea că în urma unei sincope Célie ar fi murit. Adolphe se gândește să răzbune moartea Céliei, de care îl face vinovat pe don Félix. Departe, într-o vale fermecătoare, Félistmène, devenită acum păstorită, își păzește oile. Într-o pădure învecinată, don Félix se apără împotriva oamenilor puși de Adolphe să-l atace. Félistmène, cu virtuți de amazoaie încercată, ucide cu mâna sa pe atacanți. După aceasta se lasă recunoscută de iubitul ei. Piesa se termină cu îmbrățișările celor doi îndrăgostiți.

Celelalte tragicomedii – *Frégonde*, *Arsacome*, *Phaartes*, *La Force du sang* (Forța sângelui), *Cornélie, la belle égyptienne* (Cornelia, frumoasa egipteană), *Lucrèce* – sunt de aceeași factură: lungimi, complicații, câteodată cu sobrietate în schimbarea locurilor, alteori cu revărsări aproape lipsite de măsură, cu strecurări de situații vulgare ori licențioase, cu salturi de la un act la altul între care se află ani întregi de distanță.

Deși au fost compuse ulterior, tragicomediile sunt vizibil inferioare tragediilor: ca fond, ca analiză de sentimente și personaje, ca arhitectură dramatică și compoziție literară, ca stil. Scriitorul pare obosit; dă impresia că e mai atent la gustul curent al publicului decât la apărarea unui program de artă.

Pastoralele. În acest gen, Hardy are mâna mai sigură decât înaintașii și contemporanii săi: Montchrétien, Croix, La Valletrye, Albin Gautier, Proterel, Isaac du Ryer, Boissin de Gallardon ș.a. Titlurile pastoraletelor sunt: *Les Amantes ou la Grande Pastorelle* (Îndrăgostiții sau Marea pastorală), *Alcée, ou l'Infidélité* (Alcée sau infidelitatea), *Alphée ou la Justice d'amour* (Alphée sau dreptatea dragostei), *Le Triomphe de l'amour* (Triumful iubirii), *L'Amour victorieux* (Iubirea victorioasă) ș.a. Temele se aseamănă; toate sunt tributare unor mode și modele venite din Italia.

Faptele se petrec de regulă în Arcadia. Cadrul urmează o convenție, neschimbătoare: câmpii înverzite, vecinătăți de pădure, murmur de izvoare, oi care pasc. Păstorii și păstoritele își vorbesc cu grație și eleganță, ca într-o reuniune de curte. Peste tot plutește în aer un duh al iubirii. Aceasta pare zeitatea cărcia totul, oameni și natură, ar vrea să i se închine. Săgețile iubirii străpung, nu cruță pe nimeni, însă păstrând ceva dulce, învăluitor, în intransigența lor. Cupidon este generos, dar nu înainte de a se juca cu victimele sale, punându-le sufletele la încercare, făcându-le să simtă că iubirea trebuie să se țină din fericiri și suferințe.

Intrigile comportă contrarietăți care până la urmă se vor rezolva cu bine; dar până să se ajungă aici, vor fi trebuit să treacă prin probe de virtute și de abnegație. Un păstor iubește o păstoriță; dar aceasta nu-i poate răspunde, pentru că a promis să se consacre zeiței Diana; pe acest păstor îl iubește o altă păstoriță, la rândul ei iubită de un alt păstor. Acestora li se adaugă și alții, ajungându-se astfel la trei, patru, chiar și cinci cupluri: toate cu bună-cuviință umană, cu sentimente cinstite, cu tinerețe înaripată, cu dragoste de viață. Pentru moment însă, în calea sentimentului lor există mai mult piedici decât porți deschise, de unde o melancolie aparte în sufletul fiecăruia. Faptele merg din contrarietate în contrarietate, parcă voină să sfideze aspirația și dreptul la fericire, până în ultimul act, când dintr-o dată ceața se desface, totul ajunge la lumină, lucrurile revin în așezarea lor dreaptă, cu răsplata virtuții și frumuseții, de simțire. Păstorița capricioasă, care pentru moment s-a lăsat prinsă în cochetării vanitoase, își va lua pedeapsa; firește, nu cu sancțiuni necruțătoare, ci recunoscând că a fost salvată, generos, tocmai de acela pe care îl amărăse mai mult.

Hardy vine cu anume inovații, menținându-se însă pe schema amintită. Sporește piedicile pe care trebuie să le întâmpine îndrăgostiții. Rivalele recurg câteodată la manevre puțin elegante. Satirii se dedau la acțiuni violente, unele aproape cu intenții criminale; sunt scoși din acțiune prin represiuni brutale, lipsite adesea de ingeniozitate și de joc spiritual. Se introduc scene de melodramă: orfani, victime, salvări și recunoașteri. Intervin pe alocuri și forțe misterioase, în genere cu caracter negativ, menite să dezarmeze moralmente pe păstori, abătându-i de la lupta începută: vrăjitoare, incantații, arbori care se prefac în bucăți de stâncă, mici demoni care se ivesc în corpore pentru a chinui cu perfidie, blesteme care aduc în sufletele cinstite stări de teamă.

În majoritatea lor, aceste intervenții erau nefericite, cu atât mai mult cu cât în cuprinsul lor găsim adesea expresii triviale, aluzii licențioase, formulări crude, ori dimpotrivă treceri brusce, artificioase, la o eleganță afectată și manierizantă. Oricum, suntem departe de pastoralele lui Tasso și ale lui Guarini, ca luminozitate, ca delicatețe de simțire, ca ambianță visătoare, ca poezie a sentimentelor, ca formă de celebrare a iubirii. Există, din acestea, decorul și schema acțiunii; nu există și vibrația intimă, arta și simțul inefabilului.

Dar pastoralele lui Hardy, într-un fel, par mai reale, mai adevărate. Nu mai plutim tot timpul într-o vaporozitate convențională, incantatorie, ci întâlnim și trăsături mai concrete din registrele obișnuite ale vieții. De exemplu: un părinte zgârcit, devenit insensibil față de sentimentele copiilor, este gata în orice clipă să-i jignească punând la cale chiar infamii, ajungând în situația de a negocia mâna fiicei sale (*Alcée*). Ce interpretare ar trebui să dăm faptului: un pas înspre comedia de tip mai constituit sau înspre drama burgheză, ori o neglijență, un amestec de stiluri, o lucrare întocmită în grabă și fără criterii definite, deci încă o concesie făcută gustului vulgar? Această ipoteză din urmă ar spori seria ipotecilor ce apasă asupra operei lui Hardy. Considerăm totuși că prima poate fi mai adevărată.

Apropiate de pastorale – ca idee, ca manieră, ca intenție scenică – sunt și *Procris ou la Jalouise infortunée* (Procris sau gelozia nefericită), *Alceste ou la Fidélité*, *Ariadne ravie* (Ariadna fermecată), *Le Ravisement de Proserpine par Pluton* (Răpirea Proserpinei de către Pluton), *La Gigantomachie ou Combat des Dieux avec les Géants* (Gigantomachia sau lupta zeilor cu giganții). Prin tematică au părți comune cu tragedia; tonul familiar și nota de spectaculozitate le dau asemănări cu tragicomedia. În ce privește însă culoarea generală, efectele de teatru, punerea în scenă, intenția dramatică, se apropie în special de pastorale. Faptele se petrec și în Olimp și pe pământ, cu treceri arbitrare dintr-un loc în altul și cu desfășurări de suprafață, nesustținute printr-o acțiune strânsă și prin sentimente precizate. Denotă încă o dată imaginație inventivă, facilitate de a compune pentru scenă, preocuparea autorului de a-și păstra spectatorii prin varierea de genuri. Găsim în ele și anume prefigurări – încă îndepărtate, totuși semnificative – pentru un gen nou: opera comică.

Încheiere. Alexandre Hardy ca poet nu a avut geniu. Din imensul lui repertoriu nimic nu a trecut în posteritate. Totuși, în istoria teatrului francez înseamnă mult. Timp de treizeci de ani, din 1600 până în 1630, a fost sufletul scenei franceze. Contemporanii l-au privit cu sentimente inegale. D'Aubignac, în *Pratique du Théâtre* (1669), abia îl menționează. Sarrasin (1605–1654), în *Discours de la tragédie*, îl trece sub tăcere. Tratatul lui Daniel Heinsius (1580–1655), *De tragoediae constitutione*, îl ignorează deopotrivă. Scaliger (1540–1609), în schimb, are despre el în *Comédie des comédiens* cuvinte ca acestea: „Trebuie ca în memoria autorului să aducem această mărturie că avea un spirit puternic și o vână scriitoricească prodigios de abundentă (dovadă, în felul lor, cele opt sute de poeme); fără îndoială, lui îi aparține gloria de a fi fost primul care a ridicat scena franceză, așa de jos căzută în ultimii ani. Lucra cu ușurință și avea o doctrină; orice ar spune invidioșii, e sigur că a fost un om mare; dacă ar fi scris și din plăcere, nu numai din necesitate, fără îndoială operele sale ar fi devenit de neimitat. Dar s-a zbatut prea mult cu sărăcia celor din meseria sa; iată ceea ce ne arată ignoranța secolului nostru și disprețuirea virtuții“.

Sainte-Beuve îl privește cu asprime. Precizează totuși, asemănându-l în unele privințe cu Gringoire, Pontalais, Lope de Vega și Shakespeare: „Hardy lucra pentru a fi reprezentat, nu pentru a fi citit“. Brunetiére îi acordă o subliniere caracteristică: „Prin el, tragedia franceză a trecut de la modul oratoriu la unul propriu-zis dramatic“. Critica actuală, în genere, confirmă pe cea veche. Jacques Schérer, după ce reamintește caracterul inegal al pieselor, scrise când prea neglijent, când prea căutat, conchide: „Operele lui Alexandre Hardy pe care le cunoaștem poartă adesea pecetea unei mișcări dramatice grosolane, însă eficace și pe care, desigur, o reclama publicul popular al vremii căruia i se adresa“¹.

¹ Jacques Schérer, *La littérature dramatique sous Henri IV et Louis XIII*, în *Histoire des Littératures*, vol. III, (*Encyclopédie de la Pléiade*), Paris, 1963.

4. Théophile de Viau

Atât viața cât și opera lui Théophile de Viau (1590–1626) sunt pitorești. La Paris era bine primit în cercurile aristocraților tineri și instruiți. Inteligența, vivacitatea și spiritul său de frondă îl puneau dintr-o dată în lumină. Avea prieteni, admiratori, dar și tot atâtea inamiciții. Nota lui sarcastică și satirică făcea ca numărul acestora să sporească mereu. Frecventa cercurile libertine; un timp a peregrinat împreună cu o trupă de actori. În Languedoc a luptat alături de contele de Candal, trecut în tabăra protestantă. A compus versuri pentru curte. O călătorie în Anglia l-a interesat îndeosebi. Iezuiții i-au deschis un proces amenințător, sub acuzația de atitudine scandaloasă ca scriitor. S-a mai aflat în conflict cu diferite autorități, ca și cu o parte din opinia publică. Fără protecția ducelui de Montmorency s-ar fi putut ca urmărirea lui să ajungă la deznodăminte tragice. Și așa a murit tânăr, extenuat de lunga detenție la Conciergerie și de tribulațiile sufletești la care a fost supus.

Lăsăm la o parte *Pasiphaé*, o tragedie nereușită. Ne oprim în schimb asupra tragediei *Pyrame et Thisbé*,¹ reprezentată cu mare succes în 1619. Găsim în ea ilustrarea unei concepții poetice: respect pentru antici, fără însă a subscrie la purismul propus de Malherbe. Poetul este liber să se lase purtat de verva sa creatoare, abătându-se astfel de la rigoarea unui plan sau altul. Piesa este concepută într-un stil înflăcărat, păstrând totuși un simț delicat al armoniei și o viziune emotivă a naturii. În moda vremii a fost dătătoare de măsură; a deținut pe scena franceză un loc major, înainte de apariția lui Corneille.

Remarcăm mai întâi tributul plătit unui manierism al vremii, amintind *euphuismul* englez, *cultismul* din Spania și *concettismul* din Italia. În Franța, moda începuse în jurul anului 1615, o dată cu aducerea în țară a cavalerului Marino, cu influența acestuia la curtea Mariei de Médicis, la Hôtel de Rambouillet și în diferite cercuri literare.

Boileau a ridiculizat încercarea lui Viau, într-un spirit nu lipsit de umor, însă în genere nereceptiv. Thisbé, arătând pumnalul încă ud de sânge cu care se străpunsese iubitul său, rostește versurile:

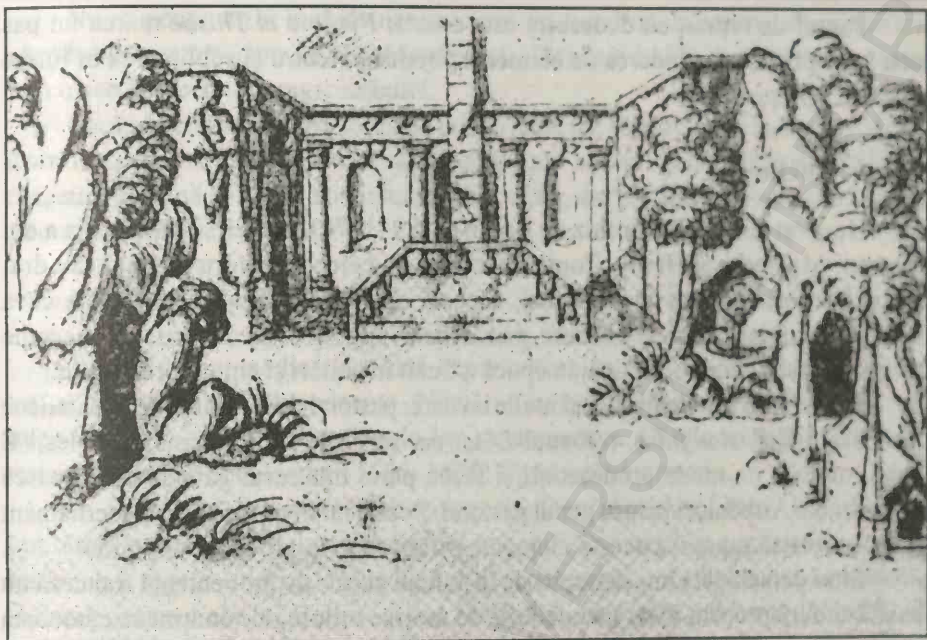
Ah! voici le poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement! Il en rougit, le traître!²

Boileau, prompt, a comentat: „Ghețurile nordului, toate la un loc, nu mi-ar părea mai reci ca această gândire“. La Fontaine însă și-a constituit din Viau un model.

Pyramé et Thisbé înfățișează dragostea profundă, patetică și nefericită dintre doi tineri. Se situează la mijlocul distanței între tragedie și tragicomedie. Subiectul,

¹ Titlul inițial: *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*.

² „O, iată pumnalul care cu sângele stăpânului său / S-a mănjit rușinos. Roșește, trădătorul!“



Decor pentru *Pyrame et Thisbé*. După *Mémoires de Mahelot*. Bibl. Naț., Paris. 047

cu punct de plecare în Ovidiu, era curent în repertoriul epocii. Construcția și procedeele dramatice se resimt de influența lui Hardy; acesta i-a fost lui Théophile prieten și îndrumător. Visele și presimțirile sumbre întrețin tonul dramatic. Introducerea unui personaj intermediar, *confidentul*, umanizează o seamă de situații. La un moment dat, un leu trebuie să străbată scena răcnind. Luat în sine, faptul e grotesc; dar oferea un contrast picant, pe un fond de neliniște. O scriere contemporană dă indicații și pentru scenografia momentului: „o văgăună de unde iese leul, în preajma fântânii, și o altă văgăună, la celălalt capăt al scenei, unde reintră”.¹ Personajele sunt rigide, hieratice, mișcarea trecând pe seama muzicii. E firesc că piesa putea să pară tot atât de bine și un libret de operă. Elementul liric predomină adesea asupra celui dramatic.

Autorul nu pierde nici un prilej de a-și desfășura posibilitățile poetice. Compune tirade în care strălucesc accente patetice, cuvinte inspirate ale îndrăgostiților, elanuri de tinerețe, figuri de stil. Tehnica – în totul: a compoziției, a scenelor, a versurilor – reedita convenții din secolul anterior; însă sinceritatea unor sentimente și eleganța stilului izbuteau să dea piesei culoare, să respire prospețime. Poetul are gândirea conformată în parte și de lumea salonardă în care s-a complăcut: rafinament, nu și profunzime; strălucire, trăsături de efect, joc inteligent, nu însă și studiu, străbateri mai în adâncime.

1 *Décoration de Pyrame et Thisbé*, în *Mémoires de Mahelot*.

Faptul de reținut cu deosebire este acesta: *Pyrame et Thisbé* marca un pas nou în ce privește includerea de elemente poetice în teatru și sublimarea în forme artistice a prețiozității.

5. Racan

Honorat de Beuil, marchiz de Racan (1589–1670), se afla sub influența a doi maeștri: Malherbe și Hardy. Contemporanii l-au celebrat pentru poemul său dramatic *Bergeries* (Pastorale). Astăzi, această operă ne-ar mai putea spune ceva doar prin momentele ei de pitoresc, prin evocări sugestive ale naturii, prin accente de frăgezime a simțirii poetice; în epocă a trezit încântări și emoții prelungite.

Poetul avea la îndemână mai multe izvoare: pastoralele lui Hardy și cele italiene (îndeosebi *Il Pastor fido*), romanul *L'Astrée*, scrierile lui François de Sales.¹ E atras totodată de moda prețiozității și făcea parte din corul gata să măgulească preferințele Arthénice pentru genul pastoral. Poetul nu avea suficient discernământ și nu reușea să topească aceste elemente diferite într-o producție unitară.

Între personajele împrumutate de la italieni și cele de proveniență franceză nu există sudură propriu-zisă. Localizările de motive mitologice conțineau câteodată anacronisme naive păstori de pe malurile Senei luptând cu satiri ca în Arcadia; o fecioară dezamăgită de viață, hotărâtă să devină vestală a Dianei, supusă la noviciat ca într-o mănăstire creștină. Alunecă ușor, fără discernământ critic, în prețiozități și afectări manierate.

Se impune totuși să privim și reversul medaliei. Ca versificație, ca stil, ca ambianță poetică, pastoralele lui Racan întrec încercările lui Théophile de Viau. Nu sunt doar realizări de suprafață; există în ele și pasaje autentice, în care sentimentele au adevăr, omenesc, armonie, un simț pronunțat și respectuos al valorilor. Iubirea e resimțită ca o împletire necesară de bucurii și suferințe; întâlnim, de asemenea, dragoste paternă și dragoste filială, comuniune cu natura, liniștea pe care o poate aduce în cugete viața campestră. Lipsa de vigoare nu este numai a autorului, ci și a genului; este însă compensată, cel puțin în parte, prin lumina și cadența ordonată a versurilor. În elogiul adus muncii campestre stăruie un sentiment cald, cu ecouri care se propagă până departe:

*Et, lorsque le soleil, en achevant son tour
Finissait mon travail en finissant le jour,
Je trouvais mon foyer couronné de ma race...*²

1 Prelat și scriitor francez, promotor al Contrareforme (1567–1622). În principala sa scriere, *Introduction à la vie dévote*, s-a preocupat să îmbrace pietatea în forme grațioase.

2 „Și când soarele, împlinindu-și drumul, / Munca mi-o încheia o dată cu încheierea zilei, / Îmi găseam căminul încununat de-al meu neam...”.

Nu se poate vorbi încă de naturalețe și de zugrăviri expresive de moravuri; până la acestea mai sunt de străbătut distanțe. Deocamdată încă e puternic spiritul românesc și afectat al tragicomediei.

Racan a contribuit ca pastorală să prindă rădăcini, să intre mai viu în deprinderile teatrelor și, în oarecare măsură, să atragă asupra acestui gen și atenția publicului obișnuit, nu până la a-i crea un interes propriu-zis, dar oricum trezindu-i un început de curiozitate.

6. Jean de Schélandre

Tragedia și comedia sunt încă departe de a se fi constituit propriu-zis. În teatru, totuși, există efervescență. Numărul autorilor este în creștere. Mulți vor trece repede în uitare; experiențele lor, de asemenea. Câteva nume însă trebuie reținute; Jean de Schélandre (1586–1635) figurează printre ele.

În literatură semnează cu anagrama Daniel d'Anchères. La început, îmbrățișase cariera armelor. Câteva din poeziile de începător i-au atras protecția lui Iacob I, regele Angliei. Tragedia *Les funestes amours de Belcan et de Meliane* (Iubirile funeste ale lui Belcan și ale Meliane), în forma publicată în 1608, nu prezintă importanță. Reluată mai târziu, ca parte integrantă din *Tyr et Sidon*, drama care i-a stabilit reputația literară, capătă semnificație.

Contemporanii nu i-au dat decât puțină atenție; posteritatea l-a uitat repede. Totuși, *Tyr et Sidon* merită o atenție aparte.

Nu știm dacă piesa a ajuns vreodată pe scenă. Lasă impresia că a fost scrisă mai mult pentru a fi citită decât jucată. Acțiunea se petrece în Fenicia, cu trei secole înainte de era noastră. Pe scenă sunt figurate, cu străzile și palatele lor, Sidonul și Tirul. Evenimentele trec alternativ dintr-un oraș în altul. Monologurile și dialogurile – abundente în prima versiune, mai concentrate în a doua – se împletesc cu episoade emoționante, spectaculoase. Pe malul mării, pescarii găsesc cadavrul Casandrei; regele din Tir surprinde pe Meliane ridicând pumnalul asupra cadavrului; regina, urcată pe rug, hotărâtă să înfrunte moartea, vorbește poporului; în ultimul moment devotamentul și îndrăzneala cavalească a iubitului ei o salvează. Cadrul variază: pădure, malul mării, săli în palate regale. Personajele au linie modernă, în mișcare ca și în limbaj. Stăruie o notă de libertate, având de scop să lărgească și să asigure spectaculozitatea. Amestecul de tragic și comic apare frecvent, fără a păstra o regulă sau o măsură oarecare.

S-a spus că poetul – ca urmare a timpului pe care l-a petrecut în Anglia și a influenței suferite acolo – ar fi urmărit să încetățenească drama shakespeariană în Franța. Aparent ar exista unele semne: în *Tyr et Sidon* găsim, ca și în *Romeo și Julieta*, o iubire, castă și curajoasă între doi tineri provenind din familii ce se dușmănesc între ele de moarte; versuri puternice, cu reflecții asupra vieții și morții amintind de monologul shakespearian:

*O mort! que tardes-tu, que ne viens-tu dissoudre
Cette inutile chair en sa première poudre?'*

Rămâne însă de văzut dacă aceste accente shakespearlene nu sunt mai degrabă reflexe sporadice dintr-o ambianță pe care scriitorul a cunoscut-o. De altminteri, era greu ca teatrul lui Shakespeare să-și găsească în Franța un climat favorabil: în 1608, data când Schélandre își publica prima sa dramă, dominau imitația clasicilor și influența italiană; în 1628, anul în care apărea *Tyr et Sidon*, premisele pentru drama clasică franceză erau puse.

Ediția din 1628 ne interesează și prin prefața ei. Autorul, François Ogier, omagiază pe poet pentru faptul de a nu se fi lăsat stăpânit de „regulile” clasice. Literatura anticilor este grandioasă; dar a o imita în mod servil ar însemna ca poeții de azi să rămână pe făgașe vechi, fără putința de a găsi sensuri și căi de inspirație compatibile cu epoca lor. Această literatură ne poate folosi numai dacă am extrage din ea ceea ce convine epocii noastre, ceea ce ar putea să corespundă spiritului național. Faptul nu înseamnă desconsiderare față de opere care au primit aprobarea timpurilor; dimpotrivă, poate fi dovadă de respect și înțelegere. „Nu trebuie să ne legăm în așa fel de metodele la care au ținut cei vechi și de arta pe care ei au întocmit-o, încât să ne lăsăm conduși ca niște orbi; ce trebuie, e să examinăm și să considerăm aceste metode prin împrejurările de loc și de timp în care au fost scrise, prin raportări la persoanele pentru care au fost compuse, adăugând sau proporționând, pentru trebuința acestora, ceea ce a destăinuit Aristotel”.

Găsim în prefața amintită și judecăți instructive cu privire la amestecul de tragic și comic. A ignora acest amestec ar însemna a nesocoti aspecte inerente ale vieții și ale umanității: „...ar fi să se treacă peste anume condiții din viața oamenilor, ale căror zile și ceasuri sunt adesea întretăiate de râsete și lacrimi, de mulțumire și suferințe, după cum se află în joc o soartă bună sau rea...”.

Prefața lui Ogier anunță și prefigurează idei din prefața la *Cromwell*, manifestul din 1827 al mișcării romantice.

7. Jean de Mairet

Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, Jean de Mairet (1604–1686) s-a dedicat exclusiv creației dramatice. Prima lui piesă, *Chryséide et Arimand*, tragicomedie inspirată din *Astrée*, era doar o lucrare de primă tinerețe. Un an mai târziu (1626), a urmat *La Sylvie*: o pastorală fără satiri, fără recunoașteri, fără o seamă de elemente din tradiția genului, în schimb cu motive din toate celelalte genuri. Se confirmă astfel o tendință încă mai de mult vizibilă: dezagregarea pastoralii. În 1627 a dat la iveală *Silvanire ou la Morte-vive* (Silvanire sau moartea

1 „O, moarte! De ce întârzi, de ce nu vii să prefaci / Această carne netrebnică în țărâna ei de la început?”

vie). Răspundea astfel unei dorințe comune a contelui Caramain și a cardinalului de la Vallette, doi mecenai doritori să mențină pastorală în viață. Mairet nu a izbutit să traducă această intenție în faptă. Regăsim cadrul de pădure, scene cu satiri, iubiri care întâmpină piedici și răutăți omenești; dar toate acestea se petrec greoi, sunt cuprinse în acțiuni complicate, fără având romanesc și fără prospețimea farmecului tineresc.

Ediția din 1631, a lui *Silvanire*, ediție de lux, are în frunte o prefață solemnă, „*préface en forme de discours poétique*“, în care autorul își înfățișează vederile asupra „regulilor“. Citează – nu fără o anume naivitate – pe Aristotel, Horațiu și Donat. Subliniază însemnătatea și condiția superioară a poeziei (*l'excellence de la poésie*), enunță „părțile principale ale comediei“ și proclamă „regulile poeziei dramatice“ într-un stil oratoric. Cere o acțiune principală; acesteia trebuie să i se supună totul, întocmai ca „punctele de pe circumferința cercului“. Reclamă condiția celor douăzeci și patru de ore și distribuirea acțiunii în cinci acte. Asupra celorlalte două unități, de loc și de acțiune, nu face mențiuni speciale. Oricum, propune ca problema „regulilor“ să fie privită mai larg. Nu ascunde că aplicarea lor implică asprimi și dificultăți; recunoaște, de asemenea, că s-au scris și se pot scrie piese frumoase și fără aceste condiții. Știe că părerile lui îl pot pune în conflict cu Hôtel de Bourgogne; insistă totuși să se țină seama de prescripțiile dramatice ale anticilor, întrucât acestea pot reda mai bine veracitatea situațiilor. Din moment ce pot fi învinse, greutățile nu trebuie să ne sperie ori să ne dezarmeze.¹

Les Galanteries du duc d'Ossonne (Galanteriile ducelui de Ossonne), jucată în 1632, nu are valoare în sine. O reținem totuși, în măsura în care putem desluși în ea un început de revenire a comediei în repertoriul francez. Subiectul, în bună parte licențios, e luat de la spanioli; se distribuie în scene construite cu stângăcie; intriga e confuză și neverosimilă; părțile amuzante alternează artificios cu momente de pompă, îmbrăcate într-un limbaj prezumțios și alambicat. Contează însă acele amestecuri de trăsături și genuri trădând un fenomen în prelucrare: elemente de farsă care devin mai puțin burlești, elemente de pastorală care își corectează idilismul lor convențional, elemente de tragicomedie care își asociază note mai potolite de viață burgheză și spirit familial.

1 Discuția asupra „regulilor“ stăruia în aer. O aflăm în multe studii, prefețe, mici tratate de poetică, programe ale vremii. Cităm din acestea:

Prefețele la *Amaranthe* de Gombauld (1628), la *Filis de Scire* de Pichon (1630) și *L'esprit for* de Clavaret (1629 ori 1630) cer să se observe „unitatea zilei“.

Jean Chapelain (1595–1674), adresându-se lui Godeau (1630), se oprește asupra unității de timp cu mai multă strictețe decât Mairet; în schimb, nu concludă nimic cu privire la celelalte două unități.

Lucrarea unui autor rămas anonim, *Traité de la disposition du poème dramatique* (Tratat despre întocmirea poemului dramatic), publicat în 1637, dar redactat probabil câțiva ani mai înainte, reclamă revenirea la vechile libertăți și în această privință face elogiul sistemului practicat de Hardy.

Întâlnim și opinii eclectice – de exemplu, cele exprimate în 1632 de Rayssiguier – înțelegând să dea câștig de cauză atât publicului doct, cu exigențele lui sistematice, cât și publicului popular, cu nevoia lui de mișcare și varietate.

În *Virginie* (1633), Mairêt își propune să reia firul „regulilor”. Încercarea și de astă dată a rămas hibridă: o piesă stufoasă, acumulând o seamă de aventuri extraordinare, punând față în față personaje vădit contradictorii: doi frați care se recunosc la capătul unui lung șir de intrigi, „glasul sângelui” care se conjugă cu „degetul lui Dumnezeu”, suflute pure trebuind să înfrunte adversități necruțătoare, virtutea care până în cele din urmă învinge calomnia, toate acestea într-o atmosferă generală de melodramă naivă și premeditată. Istoria literară îi acordă totuși un loc caracteristic: este prima tragicomedie care a încercat să se supună unităților clasice.

Ajungem la *Sophonisbe* (1634), capodopera lui Mairêt. Subiectul – după cum știm – a ispitit pe mulți autori dramatici în perioada Renașterii. După aceștia vor veni Corneille, Lagrange, Voltaire. Ne putem da explicația faptului: subiect cuprinzător, situații palpitate, prilej de explorare a unor sentimente umane majore, dificultăți de natură să incite temeritatea scriitorilor și să le pună la încercare abilitatea de constructori dramatici, posibilități de a aduce contribuții ale imaginației poetice într-un fond istoric cunoscut. Mairêt, mai fericit inspirat decât în tot restul operei sale, a pus accentul pe fapte menite să intereseze pe spectatori, să le pună sensibilitatea în mișcare. Într-un timp scurt, o singură zi, se înlanțuie, se precipită, se concentrează fapte grave, emoționante, punând în cauză destine și drame ale existenței. În această zi, Sophonisbe devine soția a doi bărbați, trece prin frământări sufletești dureroase, își dă moartea cu măreție; Massinissa o întâlnește pe fiica lui Hasdrubal, se îndrăgostește de ea, încheie căsătoria; Syphax descoperă trădarea soției sale, izbucnește într-o scenă cumplită de gelozie, pleacă în luptă, cade. Puterea Romei, cu orgoliile ei mergând până la absurd și inumanitate, are ceva din implacabilitatea destinului. Pe un fond politic, poetul a construit o dramă a iubirii. Eroi ne câștigă moralmente; ne impun, întrucât prin lupta lor vor să-și salveze nu viața, ci dragostea.

Drama scrisă de Mairêt, fără a constitui o capodoperă, este totuși remarcabilă. Doctrina franceză o consideră drept prima tragedie clasică, în sensul strict al cuvântului. Mai mult decât în orice altă producție dramatică a vremii apar în ea detașări de formele romanești ale tragicomediei, conturându-se liniile clasice.

Mairêt introduce în faptele istoriei construcții personale. Își justifică inițiativa, invocând autoritatea lui Aristotel. Faptul că pune iubirea în centrul unei acțiuni care istoricește avea altă semnificație este un drept al artistului creator; în ce privește felul cum pe alocuri transformă iubirea în galanterie, se pot face obiecții. Cât despre Sophonisbe, nu ajungem să ne dăm seama cu certitudine dacă este victimă a pasiunilor sau a unor împrejurări exterioare, în speță căsătoria ei convențională cu un om pentru care nu simte nimic.

Sentimentele au noblețe și măreție. Expresia prin care ne sunt comunicate folosește cadențe de oratoriu și accente încărcate de fervoare. Frazele răsună sentențios, cu avertizări morale și chemări severe la ordine. Regelui numid, plin de orgoliul puterii, gata să spargă orice tablă de valori, Lelius îi răspunde stăpân pe sine, cu starea de spirit a celui hotărât să meargă cu abnegația lui până la capăt:

*Cruels, qui sous le nom de la chose publique,
 Usez impunément d'un pouvoir tyrannique,
 Et qui, pour témoigner que tout vous est permis,
 Traitez vos alliés comme vos ennemis.¹*

(ACTUL V, SC. 2)

Câteodată, prin anume intervenții de tip familiar, chiar și cu o undă comică în ele, s-ar părea că poetul se abate de la linia gravă și susținută. Syphax a surprins o scrisoare de dragoste către Massinissa; în explicația ce urmează, cuvintele pe care le aruncă Sophonisbei trădează mai degrabă un personaj de comedie, nu sunt ale unui rege tragic. Totuși putem spune cu siguranță că Mairet nu a urmărit să producă efecte comice; e vorba de prelungiri inerente, supraviețuiri greu de redus de la început, dintr-o practică înrădăcinată în deprinderile actorilor și în gustul publicului.

Mairet nu observă cu strictețe decât unitatea de timp. Pe celelalte două le-a tratat cu mai puțină rigoare. Decorul era unul singur; însă el trebuia în așa fel întocmit, încât printr-un dispozitiv de perdele să mute acțiunea în mai multe locuri: camera reginei, săli în palatul regal, câmpul de luptă de la Cyrtha.

Piesa a fost primită de publicul vremii în mod răsunător. Aflăm din mărturia poetului: „A scos suspine din cele mai mari inimi și lacrimi din cei mai frumoși ochi ai Franței“. Un timp, a polarizat o deosebită atenție literară. Au urmat imitatori, mai mult sau mai puțin fericiți: Rotrou cu *Hercule mourant* (Hercule murind, 1634), Benserade cu *La Mort d'Achille* (1634) și *Cléopâtre* (1655), La Calprenède cu *Mithridate* (1635), La Pinelière cu *Hippolyte* (1635), Tristan l'Hermite cu *Mariamne* (1636).

Deși operă de tinerețe – poetul nu avea decât douăzeci și cinci de ani când a scris-o – *Sophonisbe* înseamnă o piatră de temelie. Prin ea se deschidea drumul tragediei clasice. Din nefericire, autorul nu a mers mai departe. A creat în tinerețe, cu facilitatea vârstei și cu sclipirea unui talent remarcabil. În anii de maturitate nu a mai dispus de perseverență, adâncirea și metoda care să-i constituie și să-i asigure o evoluție. Ultimele lui piese – *Marc-Antoniou ou la Cléopâtre* (1635), *Le Grand et dernier Soliman ou la mort de Mustaphe* (1637), *L'Illustre corsaire* (1638), *Roland furieux* (1638), *Athénais* (1640), *Sidonie* (1640) – nu prezintă importanță. De fiecare dată, Mairet lăsa a se înțelege că s-a blazat, că arta îi devenise o simplă îndeletnicire, că facilitatea lui proverbială îl trăda. Cu o ușurință regretabilă a redevenit tributار celui spirit de tragicomedie căruia nu de mult i se împotrivise.

8. În ajun de eră nouă

Ne aflăm în preajma anului 1637 când, o dată cu premiera *Cid*-ului, teatrul francez avea să pășească definitiv pe făgașul lui clasic. Nimic nu este încă foarte

¹ Sălbatici, care, pretextând că slujii cetatea, / Vă însușiți nepedepsiți o putere, tiranică, / Și care, pentru a dovedi că totul vă este îngăduit, / Vă purtați cu aliații ca și cu dușmanii.

limpede; totul însă pare pregătit. Se așteaptă ca dintr-o clipă într-alta să se ivească o lumină; mai precis: un fapt epocal, în stare ca în confuzia vremii să aducă ordine.

Ambianța generală e complexă. Nu întâlnim în ea eliminări totale de genuri, ci mai degrabă întrepătrunderi, contextualități și configurări funcționale. Evul Mediu nu murise de tot; regăsim elemente din el în tragicomедii și în începuturile noii comedii. Spiritul Renașterii continua victorios; dar nu sub forma unor reveniri la cei vechi, ci prin prelucrări proprii în care aceștia să fie doar modelele directoare. Nici un gen, din câte marcaseră o tradiție, nu e stins cu desăvârșire; e limpede însă că puterea conducătoare va reveni celor două genuri clasice: tragedia și comedia. Nu existau posibilități ca autorii principali din epocă – Hardy, Théophile, Racan, Mairet – să ajungă cu adevărat mari; s-a putut însă ca ei să dezvolte activități prodigioase, să impună teatrul în mentalitatea epocii, să mobilizeze asupra fenomenului dramatic o întreagă convergență contemporană, să intuiască într-un vâlmășag de forme și mișcări linii precise de evoluție. Aparent, părți întregi din manifestarea acestora s-au petrecut empiric, dezorganizat, sub puterea unor inspirații ori împrejurări de moment; în realitate, eforturile lor s-au dovedit utile, s-au integrat în rezultate active. Hardy nu s-a bucurat de prețuire din partea novatorilor; însă publicul de teatru i-a rămas credincios și fecunditatea lui prodigioasă a marcat până la ieșirea din criză un interregnum salutar. Luat în sine, lirismul lui Théophile și al lui Racan putea să pară desuet; nu e însă mai puțin adevărat că prin macerările epocii anume semne și elemente din el aveau să contribuie la modulațiile și strălucirea poeziei clasice.

Se dau încă lupte; se presimte însă de partea cui va fi victoria. Partizanii și adversarii „regulilor“, *les réguliers* și *les irréguliers*, își stau față în față. Totuși, se simte că primii au câștigat partida; opinia cultivată a vremii e de partea lor. Încă din 1625, noul public începuse să-și precizeze gusturile, să-și definească anumite poziții. Nevoia de ordine și de cultură e mai accentuată. O dată cu acestea sporește și exigența critică. Ideea că frumosul nu poate apărea dintr-o dată, ci trebuie cucerit prin voință și sistem, își face drum. Teatrul trebuie să răspundă unor chemări multiple. Este mijloc de divertisment, dar deopotrivă trebuie să devină și factor de civilizație, mijlocitor de superioritate intelectuală. Farsa era doar joc; tragicomedia aluneca în unghiuri moarte; trebuia ca acum să se tindă spre un teatru grav, tribună de idei, purtător de cuvânt al marilor preocupări și aspirații umane. Tragedia, cea dintâi, era indicată să răspundă acestor condiții; comedia avea de urmat o cale asemănătoare. În această contextură, „regulile“ își căpătau un rost și o semnificație aparte. Reprezentau nu un didacticism pedant, născut din mode savante sau dintr-un cult necondiționat al clasicilor, ci un program de lucru, având ca scop salvarea și înnobilarea creației dramatice. Instituirea lor nu s-a făcut intempestiv ori autoritar, ci printr-un proces îndelung, cu trepte intelectuale și motivări estetice de fundamente. Noul public, doritor ca literatura vremii să exprime năzuințele lui spirituale, avea să primească ideea lor cu interes și convingere.

Pășim într-o nouă eră; teatrul clasic francez începe.

CAPITOLUL XV

CLASICISMUL FRANCEZ (IV)

CORNEILLE

1. Date biografice

Viața lui Pierre Corneille nu prezintă nimic ieșit din comun. S-a născut la Rouen, în ziua de 6 iunie 1606. Aparținea unei vechi familii burgheze, din așa-numita „*noblesse de robe*“, cu așezări statornice în Haute-Normandie, cu tradiții și cu un pronunțat sentiment al importanței ei sociale. Părinții lui erau oameni respectați, ținând la prestigiul și blazonul lor moral, într-o formă pe cât de simplă și de egală în aparență, pe atât de susținută și de orgolioasă în fond.

Între 1615 și 1622 a urmat la iezuiți. Pentru formația lui spirituală aveau să fie ani hotărâtori. Își va aminti de ei întotdeauna, cu pietate și recunoștință. Dintre premiile dobândite, unul l-a impresionat îndeosebi: cel de retorică, pentru traducerea în versuri franceze a unui fragment din *Pharsalia* lui Lucan. În 1624, pe baza studiilor lui de drept, e primit ca avocat al Parlamentului din Rouen. Se pare însă că nu era de loc un orator și că pledoaria nu-l interesa. În 1628 cumpără două sarcini de magistrat: „avocat al regelui“ la sediul apelor și al pădurilor și la amiralitatea Franței. Avea să rămână în aceste sarcini până la 1650, când va renunța la ele de bunăvoie.

A debutat ca autor dramatic în 1629, cu *Mélite*, o comedie modestă, scrisă în împrejurări lirice de ordin personal. Succesul obținut i-a dat imboldul să continue. În 1635, o piatră de încercare: reprezentarea tragediei *Médée*. A făcut parte din grupul celor cinci (împreună cu l'Estoile, Colletet, Rotrou, Boisrobert), mica brigadă de poeți instituită de Richelieu, cu scopul de a traduce în practică planul de creație dramatică întocmit de acesta¹. Premiera *Cid*-ului, în 1636, îi aduce gloria. Din

¹ Voltaire relatează că poetul se supunea cu greu condițiilor puse de pretențiile de dramaturg și de doctrinar ale cardinalului. Între anii 1637 și 1638, Corneille a părăsit grupul din cauză că nu voia să adere la concepția unei poezii „spiritualizate“, lipsite de energie, de coardă interioară și de expresie dinamică.

această clipă va începe să cunoască rivalitatea mai multor scriitori și oameni de litere, favoriți ai vremii, mulți din ei incitați de către însuși Richelieu. La intervale relativ scurte va da la iveală noi capodopere: *Horace* (1640), *Cinna* (1641), *Polyeucte* (1643). În 1647 este ales membru al Academiei Franceze, după ce în prealabil suferise două eșecuri.

În 1652, din cauza insuccesului suferit cu *Pertharite*, Corneille părăsește teatrul. Își pune la punct o ediție de *Opere* pe care o va însoți de „examene” și „discursuri”. Străbate ani grei; i se anunță o bătrânețe puțin fericită. Reia scrisul pentru scenă în 1658, la îndemnul suprintendentului Fouquet. Succesul repurtat de *Oedipe* dă impresia că steaua lui s-ar fi reaprins. Faptul însă era numai trecător. Alți autori – Quinault, Racine – sunt mai în atenția și simpatia publicului. Vor urma și alte insuccese din ce în ce mai descurajatoare pentru poet. În 1674, după *Suréna*, are loc retragerea definitivă.

Poetul luptă cu mari amărăciuni de familie; se zbate cu lipsuri materiale. Piese de teatru, chiar cele de succes, nu-i aduceau beneficii. Este o epocă în care poeții nu puteau trăi doar din produsul scrisului lor. Surse mai sigure puteau să fie doar pensia de la rege sau de la Richelieu, patronajul diferiților demnitari și aristocrați, piesele mici de agrement monden și dedicațiile. Corneille, care toată viața lui a rămas cu arome trăsături de provincial, nu avea spirit făcut pentru asemenea piese și dedicații, cu atât mai puțin pentru o domesticitate seniorială sau alta. Stângăciile lui conțineau în ele un amestec complex, greu de caracterizat, de orgoliu și modestie, de timiditate și independență.

Moartea lui, săvârșită în 1684, a trecut aproape neobservată.

2. Omul

Viața lui Corneille este lineară. Începând din 1629, data debutului său dramatic, ea se confundă cu succesiunea operelor. Omul însă este complex. Creația lui nu reflectă evenimente ieșite din comun, la care poetul să fi participat cu răsunet; în schimb ne dezvăluie tot timpul o conștiință puternică, un mare sentiment de sine, o psihologie de căutător și de păzitor al valorilor, un pasionat al ideii militante.

În colegiul iezuit, în prima sa etapă de instrucție, se dovedise un elev stăruitor, laborios, perspicace. Ca avocat nu a strălucit; bănuim că nici nu s-a străduit să strălucească. Trebuie să admitem însă că formația lui juridică i-a dat o structură intelectuală sigură și o metodă de gândire statornică, trăsături pe care le vom găsi în toate actele și construcțiile sale. A adus în teatrul său, din această formație: aplecarea spre elocință, forța de argumentare, nota de robustețe, stilul oratoric. Fizicește era un om bine făcut, cu trăsături marcate, exprimând siguranță și vitalitate; totuși, înfățișarea lui nu lăsa să transpară adevărata întindere și calitate a spiritului său. Arome manifestări și preferințe din tinerețe ni-l arată altfel decât avea să devină mai târziu. Frecvența societatea bună din Rouen; aspira, parcă, să-i obțină sufragiile. Ținea să fie acceptat în societatea femeilor și să i se admire succesul

social. Resimțea, nu fără amărăciune, deosebire de avere față de unii tineri pe care îi întâlnea în această societate. Îi plăcea câteodată să schițeze și gesturi libertine, știind bine în ce măsură acestea puteau să irite sau chiar să scandalizeze pe burghezii din jurul său.

Dar toate acestea exprimau numai puțin din fondul său adevărat; erau mai mult o frondă a tinereții, o căutare și, mai ales, un fel de a-și înfrânge ori a-și masca o timiditate înăscută.

A cunoscut scriitori, oameni de teatru, formații actoricești; nu se complăcea totuși, fie în lumea boemă în care Hardy și Molière se simțeau ca la ei acasă, fie în acea rafinată și încărcată de fervoarea vieții mondene, ce va conveni în atât de largă măsură firii artistice a lui Racine.

Ca mod general de viață, a rămas întotdeauna un burghez onest, cu urme provinciale, bun tată de familie, preocupat de griji materiale. Se spune că ar fi fost și zgârcit, ahtiat de bani. Moralmente însă privea departe. Trăia o beție austeră a înălțimilor. Prețuia pasiunile în măsura în care acestea puteau să pună în mișcare viața. Mergea până la a da voinței și un înțeles în sine, ca valoare pură; în orice caz, o socotea drept condiție fundamentală pentru ca actul omenesc să-și capete funcțiunea și demnitatea lui suverană. Normandia, provincia căreia îi aparținea, îi transmisese o asprime de caracter asemănătoare cu aceea pe care la rândul său avea s-o transmită personajelor sale. Ne putem explica astfel o parte din aplecările lui caracteristice: pentru tragediile lui Seneca, pentru subiecte din istoria latină, pentru retorica romană, pentru emfaza spaniolă.

Rareori în unitatea unei personalități s-au putut întâlni atâtea contraste. Corneille părea un om greoi, timid, monocord în bonomia lui; nu avea discursivitate; rostea versurile defectuos; nu stăpânea meșteșugul conversației; comunicările lui orale erau lipsite de accent și de culoare. În procesul creației însă devenea altul. Imaginația îi alerga pe spații mari, atinge culmi romanești, putea să celebreze mai bine decât oricare altul, gloria, inventa acțiuni îndrăznețe, știa să construiască apologetic viața. Era sărac; câteodată chiar s-a aflat în situația de a primi ofrande umiltoare; cu toate acestea, în gândirea sa își păstra neștirbit un orgoliu superb de putere și dominație. Atribuia eroilor săi dimensiuni supraumane, cerându-le ca la nevoie să strivească în ei sentimente scumpe și să reducă la tăcere glasul elementar al sângelui; făcea aceasta nu doar din spirit de program, ci în primul rând sub tensiunea propriei lui sensibilități. Era în elementul său când putea să propage eroism, să devină un „profesor de energie“, să prelungească ecourile faptei individuale în largi sfere umanitare. În tinerețe, trecuse și el prin unele saloane, se lăsase prins de anumite prețiozități ale vremii, se amestecare până la un punct în mișcările Frondei, simțise oarecare atracție spre o literatură de sentimente și de expresie rafinată; dar toate acestea nu erau decât căutări și prospecțiuni în epocă, înainte de afirmarea definitivă a personalității sale. Ajuns și în acest punct, Corneille avea să gândească și să proclame cu intransigență: condiția de a fi om, ca și condiția fericirii adevărate, se află în putința noastră de a lupta cu noi înșine; dintre toate bunurile pe care ni le

rezervă existența, cel mai de seamă este a ne păstra independența, nu în sensul de a nu asculta de nimeni și de nimic, ci în acela de a merge cu afirmarea noastră până la limita superioară a ceea ce putem fi.

Putem vorbi și de scăderi ale omului. Toate porneau de la orgoliul lui intransigent. În lupta și polemicile deschise în jurul *Cid*-ului, numeroase aspecte vor face din Corneille o victimă, un nedreptățit; nu e însă mai puțin adevărat că uneori el este acela care a dat tonul violențelor, al atacurilor personale ori al diatribei nestăpânite.

S-a zugrăvit pe sine cu justete; totodată și cu o notă de umor, ascunzând însă în ea prezumție și o modestie oarecum afectată. Își cunoștea stângăciile ca om de societate. Admitea că are pană „fecundă“, gura însă îi părea „sterilă“. Ca să se facă ascultat, trebuia să vorbească „prin gura altuia“¹. Era un timid; știa însă că are geniu, că își datorează totul în primul rând lui însuși, că din cochilia modestiei lui pot izbucni măreții și perspective².

Viața nu l-a cruțat întotdeauna. A cunoscut din plin intriga și ingratitudea omenească. Dar, pe deasupra acestora, contemporanii l-au stimat, l-au și înțeles, i-au onorat mesajul Chintesența acestei onorări apare limpede în elogiul pe care i l-a rostit Racine sub cupola Academiei:

„...A adus pe scenă rațiunea, însoțind-o de toată pompa, de toate podoabele pe care limba i le putea pune la dispoziție; a stabilit acorduri fericite între veridic și miraculos. La drept vorbind, unde am mai putea găsi un poet care să întrunească atâtea mari însușiri, atâtea înzestrări excelente: arta, forța, judecata, spiritul?... Câtă noblețe, câtă disciplină în subiecte! Câtă vehemență în pasiuni! Câtă gravitate în sentimente! Câtă demnitate și, în același timp, ce prodigioasă varietate de caractere! Pe câți regi, principii, eroi ai tuturor popoarelor nu ni i-a reprezentat așa cum ar trebui să fie, întotdeauna egali cu ei înșiși, niciodată asemănându-se unii cu alții! În toate acestea pune a măreție a expresiei demnă de acei stăpâni ai lumii cărora le dădea viață; deopotrivă, știa să și coboare, pe registre ingenue și delicate, până la simplitatea și naivitatea graiului natural. E o latură în care, de asemenea, va rămâne neîntrecut...“.

3. Sistemul dramatic

În creația dramatică a lui Corneille, forța genului propriu se întregește cu o egală elaborare programatică și doctrinară. Avem dovada faptului în acele *Avis au lecteur*, *Discours* și *Préfaces* pe care poetul le așeza de regulă, cu grijă sistematică, în fruntea volumelor sale.

Ideile literare din tinerețe ale lui Corneille, în special cele privitoare la Antichitatea greco-latină, se aflau sub influența lui Saint-Amant. Acesta,

1 „J'ai la plume féconde et la bouche stérile, / ... Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui / Que quand je me produis par la bouche d'autrui...“ (*Billet à Pelisson*).

2 „Je sais ce que je vaud et crois ce qu'on m'en dit... / Je ne dois qu'à moi seul toute / ma renommée...“ (*Excluse à Ariste*).

considerând că umanismul din Renaștere era în bună parte un proces de imitație, propunea ca dogmelor umaniste să li se substituie principiul raționalist, singura sursă eternă, universală, de lumină și adevăruri. Imaginația e necesară; i se cuvine dreptul de a se manifesta, dar nu oricum, ci numai în limitele pe care i le poate acorda o rațiune justă.

Corneille se declară partizanul celor vechi; nu însă în mod absolut, sub formă de servitute spirituală, ci având în vedere felul cum ei au deschis drumuri, au luminat o întindere vastă de posibilități, ne-au transmis o moștenire, ne pot învăța ceva. Originalitatea este o condiție a creației. Corneille se preocupă ca în scrisul lui să fie el însuși; refuză să semene ori să imite pe cineva. Oricât de frumoasă și de adevărată ar fi o idee, din clipa în care există bănuiala că ar fi fost împrumutată de undeva, această idee își pierde valoarea.

La început, în lupta angajată între apărătorii tragicomediei și ai tragediei clasice, îl aflăm de partea celor dintâi. În comentariile din fruntea lui *Clitandre* (1632) precizează că a preferat să aducă producerea evenimentelor dramatice sub ochii spectatorilor, deci să dea prioritate acțiunii, decât să lase povestirea lor pe seama unor „lungi și plictisitoare recitări“ ale diferiților emisari.

Aceste atitudini din tinerețe sunt caracteristice și pentru perioadele care vor urma. Corneille se va comporta ca un monden. Va pleda cu stăruință pentru libertate și originalitate: nu însă cu spirit de revoltă, cu situați în afara epocii și a societății sale, ci cu îndrăzneala legitimă pe care i-o dădea siguranța în ideile lui estetice. Entuziasmul lui avea întotdeauna și o notă rațională; adera la teoriile pe care le socotea eficace și prețuia inovația prin prisma aprobării deliberate.

Principalele puncte de doctrină literară i s-au limpezit cu timpul. Între *Cid* și *Horace* (1636–1640) s-a scurs o perioadă de tăcere, pe care Corneille a folosit-o pentru a medita asupra experienței lui dramatice de până atunci și asupra luptelor de opinii la care piesele sale dăduseră naștere. Rezultatele acestei meditări sunt consemnate în trei *Discursuri*: asupra *poemului dramatic*, asupra *tragediei* și asupra celor trei *unități*. Găsim în aceste scrieri cheia întregii lui concepții dramatice.

Preocuparea poetului se concentrează asupra tragediei. Aceasta presupune subiecte mari, emoționante, pentru ca în cuprinsul lor sufletele hotărâte să-și poată desfășura bravura. Drama eroilor trebuie să se înscrie într-una mai mare, a statului ori a cugetului omenesc în general. Măreția subiectelor implică o măreție egală a personajelor. Tragedia nu s-ar putea constitui cu suflete de mijloc. Fie în virtute, fie în viciu, sufletele pe care tragedia le pune în mișcare trebuie să aibă strălucire, să trezească admirație. Mai presus de orice, ceea ce poate asigura personajelor măreția lor tragică este voința; bineînțeles, nu o voință oarbă, absurdă, ci una determinată de rațiune, având de împlinit un scop înalt sau de apărut o datorie sacră.

Interesează, în sistemul dramatic gândit și practicat de Corneille, atitudinea sa față de „reguli“. Faptul comportă câteva dezvoltări aparte. Multă vreme poetul oscilase. Faptul a durat până la *Horace*, când – făcând amendă onorabilă – poetul avea să proclame utilitatea „regulilor“, ca expresii ale unei rațiuni naturale. Prin

aceasta fixa condiția tragediei de tip clasic. Se oprește cu strictețe asupra celei mai substanțiale și mai delicate dintre cele trei unități: unitatea de acțiune. Precizează că într-o tragedie pot apărea mai multe pericole, ca și într-o comedie mai multe obstacole sau puncte de intrigă; totul este ca acestea să se înlănțuie strâns, derivând cu necesitate unele din altele. Cere ca tot ce va trebui să se petreacă în cursul unei drame să poată fi prevăzut din primul moment; după propria-i expresie: „să-și aibă rădăcinile în primul act”. S-a pretins câteodată că totuși în această direcție Corneille nu ar fi izbutit să dea o definiție limpede și nici să fie consecvent postulărilor sale¹.

Asupra unității de timp, Corneille procedează oarecum concesiv, cu un anume spirit de acomodare. Demonstrează că grecii nu țineau integral la aplicarea acestei unități. *Poetica* lui Aristotel, în capitolul al V-lea, o menționează într-un mod fugar, vag, putând să dea naștere la interpretări diferite: „Tragedia se străduiește în general să se înscrie într-o rotire a soarelui și să n-o depășească prea mult, pe când epopeea este ilimitată în timp”. Nu arareori pentru a se respecta cu orice preț această „regulă”, s-a ajuns la inadvertențe grave. Citează o situație din *Supliantele* lui Euripide: Teseu parcurge câteva leghe cu armata sa, dă lupte, câștigă victoria și se întoarce la locul de plecare, toate acestea în răstimpul în care corul avea de rostit un pasaj de treizeci de versuri.

Concluzia lui Corneille îngăduie destulă libertate: „...Aș vrea ca durata acțiunii s-o las pe seama imaginației spectatorilor, și să nu determin vreodată timpul necesar, din moment ce subiectul nu ne-ar cere-o”.

Unitatea de loc procură poetului prilejul de a evita încheștarea ei dogmatică printr-o cazuistică subtilă. Corneille consideră că „regula” nu apare propriu-zis, înfățișată formal, nici la Aristotel și nici la Horațiu. De aici deduce că această unitate nu a fost gândită în mod expres, ci a reieșit prin consecință din unitatea de timp. I se va cuveni deci același regim.

În practica juridică se recurge la ceea ce numim ficțiuni de drept; putem admite, pentru motive similare, și ficțiuni de teatru. În ce ar consta acestea? Corneille răspunde, textual: „...un loc de teatru (ficțiunea scenică, n.n.) care nu ar fi nici apartamentul Cleopatrei, nici acela al Rodogunei în piesele cu același nume, nici acela al lui Phocas, al Leontinei ori al Pulcheriei în *Héraclius*, ci o sală din care s-ar desface diferite apartamente...”. Reclamă pentru acestea din urmă și un privilegiu: „fiecare personaj, din cele care trebuie să vorbească pe scenă, să fie prezumat că vorbește în secret, ca și cum s-ar găsi în propria sa cameră...”.

Corneille subliniază: cele două „reguli”, de timp și de loc, au de scop să elimine din teatru anumite convenții; iată însă că pentru a le aplica e nevoie de alte convenții: acelea pe care le numește „ficțiuni de teatru”. Se tinde totuși ca acestea din urmă să devină minime. Pe cât cu puțință, e bine ca decalajul dintre durata acțiunii și

¹ De exemplu, în *Cid*: Rodrigue se bate excesiv cu don Gomez, cu maurii, cu don Sancho, deci trece prin trei pericole, dar fără ca unul să decurgă „cu necesitate” din cel precedent; tot în *Cid*: venirea maurilor, în actul al II-lea, nu apare în prevederile posibile din primul act.

durata reprezentației să se reducă. Faptul apăsător al unei victorie a lui Aristotel; spiritul vremii cerea ca orice inițiativă de anvergură să se sprijine pe o autoritate clasică. Procesul însă era în bună parte de ordin local. Asistăm – dacă se poate spune așa – la o reformă realistă. Eliminarea convenției din teatru corespundea structurii raționale a spiritului francez. O reclama, fără îndoială, o doctrină de școală și de sublimări umaniste, dar deopotrivă și o necesitate intimă, ținând de maturizarea geniului național și de afirmarea lui în forme proprii. Avem dovada în ceea ce va urma. De fapt, întreaga practică a teatrului clasic francez atestă diferența dintre realism și raționalism. În secolul următor, în contexte diferite dar cu înțeles asemănător, Lessing și Diderot vor aduce în această privință demonstrații peremptorii. Aplicarea „regulilor“, pe deasupra atâtor situații dificile și ilogisme inerente, va impune un nou primat al tragediei, va întreține un mare sentiment al construcției și al armoniei severe, va crea un climat de rigori și de concentrare propriu pentru studiul de sentimente și caractere.

Corneille, în evoluția sa, a rămas credincios principiilor din tinerețe. Le-a adâncit, s-a străduit să le înțeleagă limitele, s-a întrebat asupra raporturilor lor posibile cu realitatea, a ținut să le dea adevăr și simplitate. Le-a imprimat o linie severă, adesea solemnă, dar fără artificii și pedanterie. Rigoarea lui are meritul de a nu fi scolastică; în dosul ei pulsează, cu viziune justă și cu hotărâre, idei de libertate și de creație originală. Era un spirit activ, energetic, novator, menit să propage în jurul său lumini și sufluri regeneratoare.

Asupra unor puncte din acest sistem se pot ridica obiecții generale.

Ne gândim, în primul rând, la voința personajelor. Corneille o concepe ca pe o trăsătură implacabilă și neschimbătoare. Rămâne tot timpul în forma ei de la început. Nu ia seama la obstacole, nu le prevede, nu le implică în calculul lucrurilor; când totuși acestea apar, singur soluție este să le înfrunte. De aici, fatalitatea deznodămintelor extreme: eșecul sau victoria. Celelalte posibilități – valori de mijloc, compromisuri utile – se elimină, ca și cum nu ar intra în registrele vieții.

Ne referim, mai departe, la condiția ca subiectele să aibă măreții extraordinare și ca eroii să triumfe asupra unor împrejurări ieșite din comun. E drept, Corneille recomandă stăruitor ca legenda sau faptul istoric întrebuintat să exprime veracitate. Chestiunea însă e delicată; există în ea demarcații greu de sesizat și mai cu seamă greu de stăpânit. Nu este exclus ca din situații eroice să se alunece cu ușurință în situații monstruoase, confundându-se unele cu altele, proclamându-se drept virtuți trăsături, care în realitate erau poate mai mult revărsări brutale de energie, intolerante și vanitoase în întreaga lor manifestare. Adesea – până și în comentariile sale asupra *Cid*-ului – Corneille declara că acordă iubirii doar un rol secundar. Ce-l interesează nu e iubirea în sine, ci iubirea ca sursă de situații dramatice. S-a spus că în asemenea condiții sentimentul amenința să devină rece, convențional, de o artificialitate pe care arta să nu o mai poată acoperi. Chestiunea, în genere, nu e prea limpede. Corneille poetul dezmințe oarecum pe doctrinar. În diferitele lui piese – comedii, tragicomедii, tragedii – iubirea e cântată pe o gamă vastă, cu modulații

variate. O găsim sub diferite ipostaze: gravă, patetică, religioasă, cavalierească, senzuală, rațională, șăgalnică, purtătoare de fericire și de fatalități, cu implicații intime și cu urmări în viața cetății, cu asprimi ale pasiunii totale și cu nuanțele delicate ale galanteriei ori ale prețiozității. Ar fi cu puțință, oare, ca în toate acestea poetul să fie procedat numai cu criteriul lui de sistem, iubirea ca generatoare de episoade și de patos dramatic, nu și cu o destăinuire lirică proprie?

Privit de departe, s-ar putea ca sistemul dramatic practicat de Corneille să pară dur. În realitate acest sistem e viu, uman, încărcat de respect față de toți factorii și toate elementele intrând în constituirea și funcționarea fenomenelor dramatice: text, poezie, valori morale, mesaj, actor, public. În *Discours sur la poème dramatique* proclama: „Poezia dramatică are drept scop plăcerea spectatorului”. Avea convingerea că rostul artei este să producă bucurie, înălțare, încântări diferite, nu cu eliminarea artificiilor, dar în orice caz cu disimularea acestora.

4. Prima perioadă de creație

În cariera dramatică a lui Corneille vom distinge mai multe perioade. Prima se așază între 1629 și 1636, adică de la debutul poetului cu *Mélite* până la premiera răsunătoare a *Cid*-ului. Nota ei dominantă o constituie o succesiune de comedii. De fapt, denumirea de „comedie”, cel puțin deocamdată, este improprie. Nu avem de-a face cu studii și zugrăviri de moravuri și caractere, cum s-ar cere în esență comediei adevărate. Stăruie încă multe elemente difuze, fără vreo ierarhie anumită, din genuri curente până atunci, în special pastorale și tragicomedii. Suntem într-o fază doar de presimțiri, de creionări promițătoare, de orizonturi începând să se desfacă. Între speciile în cauză, deocamdată, deosebiriile sunt doar de aparență: condiția socială a personajelor (burghezi, aristocrați, păstori ș.a.m.d.) ori deznodământul acțiunii (trist sau fericit); în ce privește condiția intrinsecă – studiul de moravuri și caractere, procesul sufletesc, problema de conștiință – aceasta e încă în stadiu de pregătire.

Suntem într-o epocă în care de la societatea aristocratică începe să se treacă la una de lume. Moda saloanelor este în plină desfășurare. Prețiozitatea își atrage din ce în ce mai multe sufragii literare. Conversația devine semn de bun-gust, de instrucție, de joc inteligent în raporturile de societate. Se fac speculații delicate asupra sentimentelor; forma galantă, unind în ea acuitatea observației cu grația expresiei, pare la ordinea zilei. Iubirea este în centrul acestor exerciții cu pretenții de superioritate spirituală. E cântată și analizată într-un chip diletant, atribuindu-i-se deopotrivă și toată fericirea și toată suferința ce se pot încrucișa într-un suflet omenesc. Întâlnim, deopotrivă, fie desfășurându-se paralel, fie întrepătrunzându-se cu acestea, manifestări mai accentuate, ca impulsii temperamentale, cu extravagante eroice, cu trăsături romanești și accente de aventură, anunțând oarecum izbucnirile apropiate ale Frondei.

Începuturile de dramaturg ale lui Corneille se situează în această ambianță și îi resimt influența.

Mélite ou de Fausses lettres (Mélite sau scrisorile false) a fost jucată întâia oară la Paris, în 1629, de Mondory. Primele trei reprezentații părea că anunță un eșec; publicul parizian, în genere conformist, era puțin dispus să încurajeze pe un autor tânăr și necunoscut, venit din provincie. Însă, o dată cu a patra reprezentație, succesul a devenit notoriu. Corneille avea să mărturisească peste câțeva vreme, în *Examen de Mélite*: „Acest succes a stabilit o nouă trupă de comedieni la Paris: a egalat tot ce fusese mai frumos până atunci și m-a făcut cunoscut la curte”.

Ideea acestei piese – după Fontenelle, nepotul poetului și unul dintre primii săi biografi – își are originea într-o „mică aventură de galanterie”. Eraste se destăinuie prietenului său Tircis, exaltând calitățile iubitei sale, Mélite. Urmarea: aceasta se îndrăgostește de Tircis. Eraste încearcă să se răzbune, plăsmuind scrisori ale Mélitei către Philandre, cu gândul ca acestea să ajungă sub ochii lui Tircis. De aici, peripeții cu notă tragică: Tircis fuge disperat, anunțând că se va sfârși; Mélite leșină și este crezută moartă; Eraste înnebunește de remușcare și se vede prăbușit în infern, unde îl împresoară Styxul, Caron, Parcele și însuși Pluton. În cele din urmă, doica Mélitei îi va reda luciditatea și bunul-simț.

Ce aducea nou această piesă? Prin ce anume publicul a simțit că în ea exista ceva aparte? De ce, în istoria teatrului francez, avea să marcheze o dată memorabilă?

Venea cu ceva proaspăt, autentic. Personajele – cel puțin o parte din ele – trăiesc. Nu aparțineau numai unor convenții devenite stereotipe, ci rezultau și din experiența autorului, din întâlnirile lui cu oamenii. În felul de a vorbi al acestor personaje apărea un progres vizibil: de la limbajul buf, cu îndrăznele licențioase și alunecări spre vulgaritate, se tindea acum la un limbaj ales, trebuind să exprime viață de societate, maniere elegante și stil imprimat de așa-numita „jeunesse dorée” a timpului, ca și de ceea ce începea să se desemneze sub calificarea generală de „*honnêtes hommes*”.

Clitandre ou l'Innocence délivrée (Clitandre sau inocența eliberată), în ordine cronologică a doua piesă scrisă de Corneille (1632), este o tragicomedie. Între timp, poetul fusese la Paris, cunoscuse oarecum aerul acestuia, intrase în legătură cu diferiți scriitori la modă, se inițiasse în unele dezbateri literare la ordinea zilei. Își dădea seama în ce măsură tragicomedia se afla în gustul publicului. Înregistra actualitatea lui Hardy, pe atunci în plină desfășurare. Nu s-a gândit numai decît să-l imite. Era însă în el o nevoie neîntrepută de a fi prezent în opinia publică, de a-și încerca în cât mai multe direcții puterile, de a nu rămâne în afara vreuneia din formele dramatice în ființă.

Poetul se inspiră din mulțimea tragicomediilor contemporane. Pune în mișcare un întreg arsenal al genului: închisori, temnicheri, curse întinse cu perfidie, travestiri, un singur om atacat de o ceată de spadasi, o fată tânără trebuind să se apere cu violență împotriva siluitorului, iubiri obișnuite alături de altele ciudate, tentative de ucidere, urmăriri, coincidențe stranii, asasini mascați ș.a. Subiectul e stufos,

complicat; autorului îi vor trebui nu mai puțin de opt pagini compacte pentru a reda „succint” argumentul piesei. Totul se petrece cu vervă și exuberanță; comentarii din epocă pretind că spectatorii urmăreau această succesiune uluitoare cu „respirația oprită”. Corneille izbește cu putere; resimte atracția gestului violent, a demonstrației patetice, a desfășurării romanești. Racan și Mairet se preocupaseră ca emoția spectatorului să fie întreținută prin impresii delicate, prin colorit sentimental; Corneille, dimpotrivă, aspiră să-l țină pe spectator în tensiune, găsindu-și astfel mai multe afinități cu Hardy decât cu ceilalți. Piesa numără stângăcii, e rău construită, e încărcată de sechelele unui gen fastidios, în realitate obosit, pe deasupra atâtor aparențe contrarii. Simțim totuși în ea o energie fecundă, sesizantă: e geniul poetului care începe să se manifeste.

Piesa respectă unitatea de timp. Corneille nu ajunsese încă la o concepție sigură asupra „regulilor”; ținea însă să meargă în același sens cu moda și mai ales să realizeze performanțe poetice.

Totuși, tragicomedia nu l-a interesat. De altminteri, și succesul obținut de *Clitandre* nu a fost decât mediocru. Corneille, cu intuiția lui de teatru, simte că în epocă genul începea să fie depășit. De aici, hotărârea de a reveni la comedia de observație și de moravuri, pe linia începută cu *Mélite*. Nu au trecut decât câțiva ani de la debutul său; acum însă poetul pare maturizat, într-un fel chiar îmbătrânit. Nu mai este un tânăr exuberant, lăsându-și fantezia să alerge în voie, dispus să cucerească inimi, complăcându-se în unele vanități mondene; a devenit mai sobru, mai selectiv, mai aplecat spre elaborările tăcerii, încercând să pună puțină ordine în tumultul sentimentelor.

*La Veuve ou le Traître puni*¹ (Văduva sau trădătorul pedepsit) a urmat în 1633. Consta dintr-un imbroglío, agreabil, clădit pe erorile unor confidențe mincinoase. Philiste, un tânăr capabil, e îndrăgostit de o văduvă, doamna Clarice Alcidon, care aspiră și el la grațiile Claricei, simulează că-l interesează Doris, sora lui Philiste. Dar aceasta, cu finețea ei ascuțită, surprinde jocul perfid al falsului pretendent. Din acest punct încep noi peripeții și complicații. Apar încă doi tineri, Florange și Célidan. Acesta din urmă e un suflet brav, o natură loială. O salvează pe Clarice din ghearele vrăjitorilor și o readuce lui Philiste. Acesta din prietenie și recunoștință îi acordă mâna lui Doris. Alcidon rămâne dezonorat.

Constatăm progrese artistice în felul cum poetul izbutește să-și portretizeze personajele. Clarice e capabilă de un sentiment statornic, adevărat; pune în acesta ceva din gravitatea unei vieți care a încercat-o; știe să sufere; consimte să meargă până la limita îngăduită a decenței, din moment ce o face pentru bărbatul pe care îl iubește și pentru apărarea sentimentului lor. Doris e vie, ingenioasă, alternează nota blândă cu cea necruțătoare, știe să-și manifeste atât disprețul cât și recunoștința, nu se teme de gesturi care ar putea să-i fie interpretate defavorabil, își urmărește

¹ La multe piese ale lui Corneille întâlnim asemenea titluri duble, partea a doua alcătuind o explicație a celei dintâi. În ediții ulterioare, subtitlurile vor fi suprimate: *Mélite*, *La Veuve*, *Clitandre* ș.a.m.d.

planurile ei cinstite cu inteligență și curaj. Philiste ar putea să pară rece; în fond însă este o natură pasionată. Dragostea pe care o nutrește pentru Clarice e pură, pasională; situează iubirea pe o treaptă înaltă, vecină cu abnegația; este gata să accepte iubirea pentru ea însăși, necherând altceva decât să adore. Cu trăsături la fel de sigure este văzut și Alcidon, personajul de la un pol sufletesc opus. E un om care nu crede în nimic, străin de sentimente calde ale vieții, lipsit de generozitate, incapabil de prietenie; e stăpânit totuși de o pasiune, pe care o urmează aproape până la capăt. Stăruie în minciună cu o dezinvoltură perfectă, spontană, ca și cum aceasta i-ar alcătui o a doua natură.

Adăugăm: tiradele, conversațiile, cuvintele și atitudinile îndrăgostiților, unele conflicte incipiente între iubire și rațiune, jocul de contrarietăți aparente (Philiste și Clarice se iubesc, fără ca totuși să și-o spună: Alcidon și Doris nu se iubesc, dar își fac declarații reciproce). Toate acestea sunt aspecte care conduceau spre un teatru psihologic și solicitau un public sensibil la speculații și analize.

La Galérie du Palais ou l'Amie rivale (Galeria palatului sau prietenia rivală) reprezintă în arta comică a lui Corneille un pas în plus, ca pictură realistă de moravuri și situații, ca pitoresc, ca joc de sentimente și atitudini, anunțând oarecum *marivaudage*-ul de mai târziu, și ca folosire a ironiei.

Célidée, pentru a-l pune la încercare pe Lysandre, simulează că nu l-ar iubi. Acesta, drept răzbunare, ține să pară îndrăgostit de Hippolyte. La rândul ei, aceasta îl iubește pe Lysandre; are deci interes să complice și să prelungească jocul. Până la sfârșit, lucrurile se vor limpezi: Lysandre și Célidée revin unul lângă altul reconciliați; Hippolyte, și ea își va găsi viitorul în persoana lui Dorimant. Pe această canava se țin jocuri și peripecii variate: intrigi feminine, minciuni plănuite și conduse cu abilitate, scene de gelozie, sfaturi pe care partenerii și le dau cu perfidie, căderi în cursă ale credulilor naivi, rivali mergând până la a trage săbiile unul împotriva celuilalt. Nota realistă este accentuată prin mișcarea din galeria Palatului de Justiție, prin aliniere de prăvălii – librării, mercerii, lenjerii – ca și prin diferite detalii de costum, limbaj și viață socială.

O inovație caracteristică: personajul doicii, frecvent în comediile din secolul al XVI-lea, este înlocuit cu fata în casă, în același timp și confidentă și însoțitoare (*la suivante*). Dintr-o dată, piesa capătă o lumină, o vivacitate în plus. În trupa lui Mondory fusese tradiție ca rolul doicii să fie jucat de actori-bărbați și ca atare să aibă caracter de farsă; în rolul însoțitoarei, dimpotrivă, trebuia să apară o actriță tânără, simpatcă, dispunând de posibilități scenice variate. Comedia câștiga, atât ca atmosferă generală cât și ca imagine realistă.

Corneille continuă cu regularitate să scrie pentru scena comică. *La Suivante*, comedia dată la iveală în 1634, i-a fost primită în raport cu celelalte mai cu răceală. Dezvoltă o intrigă amoroasă în care înșelătoriile și vicleniile („*les ruses et les fourbes*”) întrec sentimentele. Seamănă ca subiect, și mai ales ca țesătură de complicații, cu celelalte. Un tată uită din zăpăceală să anunțe fiicei sale numele soțului pe care i l-a ales, își schimbă apoi hotărârea, dar și de astă dată fără a indica

numele noului favorit. În confuzia astfel creată intervine acțiunea unui intrigant. Dar din lipsă de energie acesta nu o va duce până la capăt. Numeroase incidente și situații neprevăzute, prea multe și complicate pentru a le rezuma aici, vor alimenta până la sfârșitul piesei un *quiproquo* mai mult obositor decât amuzant.

Un personaj, în această comedie, merită totuși o atenție aparte: Amarante. Este însoțitoarea („*la suivante*“) o fată de condiție bună, dar înrăită prin împrejurările vieții care au silit-o să intre în slujba altora. Poetul nu o absolvă propriu-zis, iertându-i în totul neliiniștile, curiozitatea și gelozia capabile s-o împingă la minciună și trădare. Lasă totuși a se înțelege că trebuie să vedem în ea și o victimă, parte din cauza ei însăși, parte din cauza unor prejudecăți vanitoase ale societății.

Din ce în ce mai mult, Corneille devine un poet „*régulier*“. În legătură cu *La Suivante*, precizează: „... o acțiune principală, spre care să conducă toate celelalte... locul pe care se petrece acțiunea să aibă întinderea scenei;... timpul acțiunii să nu fie mai lung decât acela al reprezentației;... toate scenele să se lege între ele“. Găsim și o regularitate aritmetică privind durata actelor: în *La Suivante*, fiecare act avea 340 de versuri.

E probabil că pe Corneille eșecul suferit cu *La Suivante* l-a afectat. Îl vom regăsi deci preocupat să descopere mereu ceva nou, să-și perfecționeze maniera. Comedia ce va urma, *La Place-Royale ou l'Amoureux extravagant* (Piața regală sau îndrăgostitul extravagant), confirmă aceasta.

Eroul, Alidor, este incapabil să-și dea fericirea, pentru că insistă să se martirizeze singur. Este iubit, la rândul lui o iubește pe Angélique. Are însă o înțelegere a lucrurilor care face din el un chinuit aproape maniac al libertății interioare și un obsedat al refuzului prin voință. Se vrea martir al gloriei, al stăpânirii de sine, al puterii de renunțare, al rezistenței față de el însuși. În mod deliberat va stăruie în a-și distruge fericirea, oarecum și pe aceea a lui Philis, femeia iubită.

Alidor oferă poetului puțința unui adevărat studiu de caracter. Eroul se complăce în extravagante pe cât de orgolioase, pe atât de ciudate. Nu a încetat nici o clipă de a o iubi pe Angélique; o cedează totuși cu premeditare prietenului său, socotind aceasta drept dovadă că poate fi liber și că prin voință se poate ridica deasupra sentimentului. Îi trece prin mintea ipoteza căsniciei; se teme însă ca aceasta să nu pună stăpânire pe sufletul său, stingherindu-i libertatea. Are și momente când s-ar părea că sensibilitatea lui s-a înduplecat; revine însă la unghiul lui obișnuit de gândire, își reia plăcerea de a se ști suferind, își pune întrebări asupra iubirii, pentru ca în cele din urmă să se îndoiască de stabilitatea ei în mijlocul atâtor nestatornicii ale vieții.

Din subtitlul piesei, „*indrăgostitul extravagant*“, deducem că poetul era înclinat să-și judece personajul cu ironie și asprime. E de discutat însă dacă acesta era sentimentul său real. Într-adevăr, sacrificiul lui Alidor este derizoriu; există însă în el și o coardă, o susținere interioară dovedind forță de caracter și putere de perseverare. Începe să se configureze, oarecum, eroismul cornelian. Un eroism

care deocamdată nu și-a găsit obiectul, dar nu mai puțin hotărât să-l caute și să-i dea înțelesurile corespunzătoare.

Înregistrăm o dată cu treptele de maturizare dramatică ale poetului și transformări adecvate în psihologia publicului. Farsa, în trecut, îngăduia glume și persiflări pe seama instituțiilor, a virtuții, a limitelor morale, a decenței; comedia, acum, se anunță mai respectuoasă față de normele etice ale conviețuirii în societate. Corneille, cel dintâi, ilustrează faptul; în comediile lui găsim mincinoși, intriganți, geloși, rățăciți ca judecată și ca simțire sub puterea unei pasiuni sau alta, nu însă și imorali propriu-zis, dușmani ai virtuților domestice, pledând pentru adulter ori negând instituția căsătoriei.

În 1635 Corneille dă la iveală prima lui tragedie: *Médée*. În epocă, genul începea să-și facă drum. Mairet și Rotrou, mai cu seamă aceștia, îi asiguraseră un anume relief. La Pinelière, către sfârșitul anului 1634, scrisese în *Parnasse*: „Moda coturnului a revenit”. Era o constatare; era totodată și presimțirea unui program. Opinia vremii primea faptul cu interes. *Hercule mourant* de Rotrou, *Sophonisbe* și *Marc-Antoine* de Mairet, *Hippolyte* și *La Mort de César* – toate întrețineau o efervescență spirituală, dădeau reprezentațiilor de teatru mai multă gravitate, obligau publicul la revizuri semnificative în gusturile lui de până atunci.

Médée s-a jucat la teatrul du Marais, având în fruntea distribuției pe Mondory și Villiers. E întâia oară când Corneille recurgea la surse antice. Găsea în Seneca-tragicul modelul cel mai corespunzător tendințelor și trăsăturilor lui incipiente: stil strălucitor, sentențiozitate, cadență solemnă, ipostaziere eroică a situațiilor de viață.

Suntem încă departe de adevărata limpezire a tragediei; contează însă că se anunță, că a început să se definească. La data aceasta, Corneille era încă atras de spectaculozitatea situațiilor și de atrocitatea lor exterioară. Nu putem vorbi, deocamdată, de o capodoperă; avem totuși de-a face cu o încercare interesantă, cuprinzând în ea accente, inițiative și anunțări semnificative.

Jason, care în versiunea lui Seneca era o figură secundară, captă acum o însemnătate egală cu aceea a Medeei; conflictul tragic sporește punând astfel în cauză două voințe puternice, două cugete exacerbate. Medeea e privită oarecum diferit, atât în raport cu Euripide cât și cu Seneca: nu este mama, nici iubita, ci în primul rând femeia stăpânită cu orgoliu sălbatic de dorințe răzbunătoare. Notăm, de asemenea: suprimarea corurilor, reducerea monologurilor ca număr și ca întindere, simplificarea intrigii. Se strecoară încă procedee de tragicomedie ori elemente scenografice din baletle de curte. De exemplu: otrăvirile la care recurge Medeea, eliberarea lui Teseu din temniță, înălțarea la cer a eroinei într-un car înaripat.

În evoluția lui Corneille, piesa marchează un moment caracteristic. Constatăm, accentuându-se, două tendințe care în curând îi vor fi cât se poate de legitime; prima privind concepția eroului luptător, gata să braveze legile societății și tablele comune de valori, alta privind stilul înalt, limbajul solemn, ideea adusă la strictețea și relieful maximei.

Piesa ce va urma, *L'illusion comique* (Iluzia comică), reprezintă o reîntoarcere a poetului la genul comic, însă într-un spirit înnoit, cu deosebiri și perfecționări evidente față de ceea ce dăduse la iveală până atunci.

Clindor și-a părăsit tatăl pentru a cutreiera lumea. Ca să afle ceva despre el, tatăl se adresează unui magician. Acesta, punându-și în practică meșteșugul, îl va ajuta să vadă la distanță. Îi trec astfel pe sub ochi aventurile celui plecat: valet în slujba unui lăudăros, concurent cu acesta la inima unei tinere nobile, aruncat în închisoare de tatăl acesteia, eliberat de o subretă, răpitor de metrese ale altora, mare senior, soț infidel în căsnicie, victimă a unui soț gelos. Îl vede apoi împărțind o sumă de bani cu mai mulți. Tatăl, atunci, înțelege ca fiul lui s-a făcut actor: certându-se cu familia, el a știut să-și aleagă în lume o îndeletnicire frumoasă.

Recunoaștem în această construcție mai multe influențe. Personajul căpitanului Matamore – cu rodomontadele lui, unele ridicole amintind de soldatul fanfaron al lui Plaut, altele pătrunse de oarecare noblețe și linie cavalerască – e împrumutat din teatrul spaniol. Amintim apoi diferitele *Prologuri*, imitate după italieni și jucate cu vervă de Bruscambille și de alți farsori în teatre și pe estrade. Două piese din epocă, una a lui Gougenot, alta a lui Scudéry, purtau același titlu: *Comédie des Comédiens*.

Corneille s-a preocupat să scrie o piesă nouă, amuzantă. Ce interesează în ea, mai cu seamă, e intenția lui de a pleda în favoarea teatrului și a meseriei actorești. Până la un punct era în joc și propria-i cauză; bănuim că nu toți contemporanii săi, cel puțin în societatea de la Rouen, vedeau cu ochi buni preferința pe care o dădea teatrului, lăsând în umbră funcțiile lui de magistrat. Însă, în mișcările vremii, autorii dramatici și formațiile actorești dobândeau din ce în ce mai multă notorietate. Destule puncte din piesa amintită ne lasă impresia că poetul vorbea nu doar cu glasul rațiunii, ci și cu acela al inimii. Manifestă pentru viața aventuroasă și boemă a actorului sentimente de simpatie și de indulgență. Înalță ideea teatrului pe un pedestal și vorbește despre misiunea acestuia în mod apologetic. Cupletul de încheiere constituia de fapt un elogiu cu accente profetice și programatice adus teatrului național francez:

...A présent le théâtre

Est en un point haut que chacun l'idolâtre,

Et ce que votre temps voyait avec mépris

Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,

L'entretien de Paris, le souhait des provinces,

Le divertissement le plus doux de nos princes,

Les délices du peuple et les plaisirs des grands...!

1 ...Astăzi, e mare cinste-n teatru/ Și se arată-oricine al scenei idolatru/ O artă odinioară hulită pe nedrept/ E îndrăgită astăzi de orice om deștept,/ Vuiește tot Parisul! Provincia o-așteaptă! Chiar principii, spre teatru privirile-și îndreaptă./ Poporul se desfată...

Traducere de C. Borănescu-Lahovary, în *Teatru de Corneille*, E.S.P.L.A., Buc., 1957.

Perioada pe care am analizat-o mai sus anunță aspecte esențiale din ceea ce geniul lui Corneille va dezvolta de acum înainte. Comediile lui pregătesc drumul tragediilor. Ne referim mai cu seamă la două trăsături: sentimentul iubirii și voința.

Iubirea apare frecvent ca factor-cheie în desfășurarea conflictelor sufletești. Nu este forța oarbă, reieșită din adâncimi misterioase, dominată cu fatalitate de impulsuri senzoriale, ci mișcare a inimii trebuind să includă în ea tot atâtea date ale spiritului. Devine cu atât mai valabilă când se poate sprijini pe calități recunoscute și respectate. Sentimentul iubirii trebuie să se conjuge de aproape cu aspirația la perfecțiune. Presupune reguli de viață și de gândire, trebuind înțelese și învățate. Datele și explorările sentimentului au nevoie de ajutorul rațiunii. Aceasta este calea prin care putem preveni nestatorniciile iubirii, așa încât să putem ajunge în fața ei cu suflet egal și sigur pe sine de *honnête homme*.

Voința, deopotrivă, e pusă puternic în lumină. În unire cu inteligența, ea poate da ființei umane un farmec stăruitor, justificând și înălțând continuu sentimentul iubirii. Nu e însă mai puțin adevărat că voința se poate substitui sentimentului, alungându-l sau punându-l în umbră, atribuindu-și astfel un scop în sine. Între personajele din comediile lui Corneille găsim și din acelea în care cultul voinței ajunge să se confunde cu unul al orgoliului. De aici, la personajele în cauză, anume atitudini de ironie, de prezumție, de distanță emfatică și disprețuitoare.

Corneille este încă tânăr. A început să-și însușească o experiență de dramaturg; e departe însă de-a o stăpâni cu adevărat. Venea adesea la Paris, unde cunoscuse relativ repede succese remarcabile și unde își formase câteva prietenii literare. Continua totuși să-și păstreze unele asprimi de provincial; de fapt, le va avea toată viața. Psihologia lui reflectă în bună parte psihologia epocii cu nemulțumiri și conspirații împotriva lui Richelieu, cu urme încă neresorbite din războiul de treizeci de ani. Se va orienta spre tragedie. Dintre poezii grece, Eschil îi era aproape necunoscut. De Sofocle și Euripide se va apropia mai mult fără însă a-și constitui din opera lor pietre de hotăr. Își va alege ca model suveran pe Seneca; spiritul încărcat de stoicism și de vibrație eroică din tragediile acestuia îl umplea de admirație.

Corneille, acum, se află într-un punct crucial al destinului său ca poet și dramaturg. Este momentul *Cid*-ului.

5. Cid-ul

4 ianuarie 1637. Zi de premieră, la teatrul du Marais din Paris. Freamăt intens; se presimte un eveniment mare, neobișnuit. Piața din fața clădirii e plină de atelajele persoanelor importante care au venit la spectacol. Lume variată: de la prinți de sânge regal până la public de rând, femei elegante, scriitori, actori, oameni de lume ș.a. În distribuția piesei anunțate figurează două celebrități ale lumii actricești: faimosul Mondory și domnișoara de Villiers, actrița pe care publicul o adoră. Sala nu este nici comodă, nici primitoare; o veche sală pentru jocuri de minge, prea lungă și prea îngustă, cu loji departe de scenă și cu galerii neîngăduind decât o

viziune trunchiată, laterală. E ticsită. Elita ocupă lojile, unde femeile își arată toaletele și bijuteriile. La parter, în masă compactă, oameni stând în picioare: cetățeni de treabă, onorabili, înghesuindu-se lângă alții de comportare dubioasă.

Ce se va reprezenta? Mulți, desigur, se așteptau la încă o piesă de tipul celor cunoscute, de factură italiană sau spaniolă, cu salturi melodramatice de la tragic la comic, cu lovituri de teatru, cu peripeții sângeroase, cu aventuri romanești, cu iubiri contrazise de intrigi și împrejurări adverse, cu trimiteri nedrepte la moarte, cu deznodăminte fericite și fabuloase tocmai în momente în care totul părea mai pierdut, ș.a.m.d.

Și cine era autorul? Unii îl cunoșteau, oarecum; mulți însă nici pe departe. Nu era de față; de aici, șoapte, comentarii: „un provincial, care probabil din lipsă de bani fusese nevoit să stea acasă...”

Începe spectacolul. Viorile atacă uvertura. Laturile din dreapta și din stânga scenei sunt garnisite cu alte rânduri de spectatori, pe scaune plătite special. Spațiul rămas disponibil pentru jocul actorilor e restrâns la jumătate. Decorul e simplu de tot; cu alte prilejuri, la du Marais fuseseră văzute accesorii mai spectaculoase, mașini de scenă producătoare de efecte. Scena e luminată prin niște lustre rudimentare; lămpile de seu, cu fitil, răspândesc o dată cu flacăra lor îndoielnică un fum greu și înăbușitor.

Scenele se succed. Chimène împărtășește Elvirei, confidenta sa, iubirea pentru Rodrigue; apariția infantei imprimă căldură și umanitate; versul „Speranța cea mai dulce e-n disperarea mea!” face inimile să tresară; întâlnirea dintre conte și Don Diègue dă începutul așteptat al intrigii.

Publicul începe să fie câștigat. E *altceva* decât convenționalul de până atunci! Personajele, situațiile, reflecțiile și mișcările lor, sentimentele și ideile puse în mișcare au mai mult adevărat, mai multă viață, mai multă putere de comunicare. Eroii au determinare proprie, nu mai sunt manevrați dinafară, de o putere străină sau de judecăți convenționale.

Scena palmuirii e ca o scânteiere electrică; toți în sală, o dată cu Don Diègue, resimt un reflex al apărării și al onoarei. E mai mult decât teatru; este *viață*! Răsună, memorabil, versurile în care bătrânul insultat cere fiului său să-l răzbune: „Ia acest fier ce brațu-mi nu poate să-l mai poarte,/ Ți-l dau să faci dreptate; să mori ori să dai moarte!” Un fior, același, străbate toate inimile. Monologul lui Rodrigue: „În contra cinstei mele iubirea mea-i pornită:/ A răzbuna un tată, și-a pierde o iubită!” stârnește entuziasm, pune cugetele în mișcare.

Actul I s-a terminat într-o emoție și încordare generală. Se anunță un triumf. Unii exultă; alții nu știu ce să creadă; sunt printre ei și sceptici, fie din modă, fie din invidie. Mai sunt încă patru acte. Vor putea să se mențină în același ritm? Până atunci, într-o sală de teatru din Paris, nu mai fusese niciodată atâta emoție, atâta așteptare înfrigurată. S-a născut oare ceva nou?

Desfășurarea piesei merge ascendent. Cu fiecare scenă, adeziunea comună devine mai fermă. Rodrigue cere să moară de mâna iubitei sale, întrucât a ofensat-o;

Chimène se adresează regelui, implorându-i dreptate: „Cer răzbunare, sire, și-o cer nu pentru mine,/ Ci pentru-a voastră slavă și pentru-al vostru bine“¹; Rodrigue relatează patetic lupta cu maurii: „...Văzând că fără luptă sunt osândiți pierzării, Într-înșii se deșteaptă curajul desperării...“; Chimène, după ce o clipă fusese cutremurată de știrea că Rodrigue ar fi căzut în luptă, își revine cu fericire: „...Prisosul bucuriei când vine din senin / Simțirile ne fură ca și-n prisos de chin“. Rodrigue pleacă din nou la luptă, știind că în prețul victoriei va fi și iertarea Chimènei: „...De ochii ei departe oricât aț îndura, / Prea fericit sunt, sire, că pot măcar spera...“. Toate acestea, rând pe rând, încântau, stârneau entuziasm, răscoleau până și pe sceptici. Este clipa în care, ca printr-o descoperire unanimă, spontană, avea să se nască dictonul: *beau comme le Cid* („frumos ca Cid-ul“).

Prin ce anume *Cid-ul* a putut să determine atâta interes și atâta freamăt?

Corneille s-a inspirat pentru subiectul său dintr-o piesă a spaniolului Guillén de Castro, scrisă în 1621: *Las Mocedades del Cid* (Tinerețea Cidului). Într-un vast tablou de felul misterelor dramatice spaniole (*autos*), acesta transpunea legenda națională a vitejiilor lui Rodrigo de Bivar, „*el cid campeador*“. Erou spaniol din secolul al XI-lea, era întâiul braț luptător împotriva maurilor pentru gloria regelui castilian. Teme asemănătoare, cu nota lor de romanesc spaniol, se găseau și în alte scrieri ale vremii: *Le Prince Disguisé* de Scudéry, *Argésilas de Colchos* de Rotrou, *Adone* de Marinot; se aflau deci în gustul publicului și în orientările curente ale teatrului melodramatic. Din opera scriitorului spaniol – vastă cronică dialogată – Corneille a reținut un singur episod: dragostea lui Rodrigo și căsătoria lui. S-a străduit să cuprindă acțiunea în regulile aristotelice. A simplificat mult acțiunea, lăsând ca o seamă de aspecte exterioare – moarta contelui, lupta cu maurii, duelul dintre Rodrigo și Don Sancho – să se petreacă în culise. Ce-l interesa îndeosebi era să pună în lumină evenimente sufletești și fapte de conștiință, să creeze spațiu moral pentru desfășurarea acestora. Faptul este fundamental. Marile evenimente trebuie transferate înăuntrul conștiinței. Nu o fatalitate putea să provoace deznodământul; acesta trebuia să rezulte din dezbateri intime și din hotărârile conștiinței. Corneille a putut să pună bazele tragediei, în măsura în care a înțeles că nodul conflictului stă mai presus de orice în sufletul omenesc.

Cid-ul – dacă ținem seama de finalul lui fericit – poate părea o tragicomedie. Însă adăugăm: o tragicomedie în climatul căreia respirăm un aer înnobilit. Personajele nu mai au stilul convențional. Ne interesează prin ele însele mai mult decât prin aventura lor exterioară. Au voință, putere de reflecție, bravură morală. Eroismul lor e autentic; pleacă din determinări sufletești profunde. Don Diègue

¹ Citatele după traducerea lui St. O. Iosif.

Peste câteva ceasuri, tot Parisul vorbea despre acest succes. Poetul intra deodată în atenția generală a publicului francez. Reprezentațiile ulterioare vor confirma de fiecare dată impresia de la premieră. Pe de o parte adeziunea continua să stârnească valuri de admirație, dar pe de altă parte intrau în funcțiune invidiile profesionale, convenționalismul academic, prejudecățile criticii, culisele literare, rezistențele rutinei. Lua naștere dezbaterea pe care istoria literară a Franței o va denumi „*la querelle du Cid*“.

întrepează onoarea castiliană; primește îmbătrânirea cu durere, pentru că aceasta nu-i mai îngăduie să mânuiască spada; resimte legea onoarei mai presus de orgoliu, cu un sentiment al datoriei. Don Gormas este viteaz în războaie; în mândria sa vibrează deopotrivă și un orgoliu al *conquistei*, cu palmaresul ei de strălucire. Don Fernand, regele, procedează cu sens, cu echitate, reeditând parcă imaginea înțeleaptă a regalității lui Solomon; în spiritul său de moderație există cunoaștere de oameni și voință de justiție. Rodrigue e tânăr, frumos, curajos; poartă în inima sa patria; e însuflețit de sentimente mari; câștigă sufragii în mod simplu, direct, prin linia dreaptă și neprefăcută a virtuților sale. Iar Chimène, castiliana mândră, include în curajul ei bărbătesc tot atâta grație feminină, și în voința ei de răzbunare tot atâta afecțiune și generozitate.

Conflictul sufletesc e marcat prin situații tari, extraordinare, solicitând în noi, o dată cu emoționarea caldă și pătrunzătoare, o egală putere de reflecție rece și implacabilă. Legea datoriei filiale și legea onoarei de castă obligă pe cei doi tineri care se iubesc cu dragoste profundă și legitimă să-și devină adversari. Chimène e datoare să-și urască iubitul, cerându-i moartea. E datoare totuși să-și apere și sufletul sensibil de femeie; de aceea, cu o pornire nemărturisită stăruind în fundul inimii, ar dori ca revendicările să-i fie refuzate. Rodrigue era dator să lovească în părintele făpturii pe care o iubea, pentru că legea răzbunării e implacabilă. Tânăr, plin de speranțe, erou popular, își dă seama că are dragostea tuturor; tot așa simte că de brațul său apărător are nevoie întreaga țară. Acceptă totuși, ca semn al dragostei ce i-o poartă, să moară de mâna iubitei sale.

Între sentiment și datorie, eroii cornelieni aleg pe cea din urmă. Ideea, astfel formulată, este justă; e necesar totuși s-o ferim de un anume schematism, în care de fapt s-a și alunecat adesea. *Datoria*, în sensul în care o concepe poetul, nu e un concept rigorist, aprioric (în sens kantian), nici o formă exclusivistă de voință, și nici o expresie orgolioasă a „punctului de onoare” (*pundonor*); este o formă de exigență interioară, care în ultimă instanță denotă respect de sine și respect față de ideea vieții, o tablă de valori morale și o gamă de manifestări ale sensibilității umane. Dovadă: eroii din *Cid* cultivă gloria obținută pe câmpuri de luptă, virtutea de spadasi, vitejia fizică, eroismul luptătorului călit în ciocniri sângeroase cu dușmanii țării; însă, nu mai puțin, acești eroi au în ei și trăsături de cavalerism rafinat, în care sentimentul onoarei se împletește de aproape cu un respect sacrosanct al feminității, cu o concepție ideală a iubirii, cu o nevoie de limbaj ales, cu cristalizarea în maxime a unor adevăruri de viață, cu mândria de a fi om, cu ridicarea curajului pe trepte morale și estetice. Ar fi greșit să credem că poetul a pus în eroii săi numai forță; le-a dat, deopotrivă, și slăbiciuni; acelea ale omenescului ori ale fragilității sensibile. Rodrigue și Chimène, cu cât se înfruntă mai strălucitor, cu cât vor să pară mai implacabili unul față de altul, cu atâta se admiră și se iubesc mai mult. Chimène nutrește pentru Rodrigue sentimente ca și pentru tatăl său. E convinsă că dacă acesta ar trăi, ar aproba gestul lui Rodrigue și ar consimți la căsătoria lor. Își face datoria, nu însă fără rezerve mintale și sufletești. Rodrigue intuiește aceasta;

în orice caz, presimte. Înțelege că în slăbiciunea iubitei sale poate avea un aliat; nu ezită ca omeneste să speculeze situația. Victoria din deznodământul piesei va fi în fond mai mult o victorie a naturii umane decât una a convenției sociale; sentimentul, umanitatea, drepturile intimității sufletești și morale se dovedesc totuși mai puternice decât litera abstractă a legii.

S-a spus că *Cid*-ul își va păstra o tinerețe veșnică. Până în prezent, opinia nu s-a dezmințit. Ce-i asigură piesei această permanență este asemănarea ei cu viața. O resimțim tot timpul; tâșnește din toate momentele ei. Competiția celor doi nobili pentru postul de guvernant al infantelui; orgoliul contelui și demnitatea de vechi luptător, de conducător și om stăpân pe judecata lui, a lui Don Diègue; intervenția abilă a regelui, cu tact și înțelegere, într-un conflict aparent fără ieșire; nevoia de a se găsi o soluție, fără ca prin aceasta să se renunțe la tradiții și principii intrate în deprinderea morală a comunității naționale; în toate acestea există nuclee de adevăr, mărturii autentice, înțelesuri psihologice, înălțări și scăderi inerente naturii umane, pecetii de viață trăită. La fel trebuie să considerăm și felul lui Corneille de a privi problema luptei dintre pasiune și datorie. În ce epocă, în ce situație de viață a istoriei, a societății sau a individului nu vom întâlni o asemenea luptă, într-o formă ori alta? Există o dezbateră cu noi înșine la care ne obligă în mod inerent existența; i-am putea înțelege acesteia sensul ei adevărat, fără a ne opri și a cântări cu egală considerare ambele ipostaze?

Succesul obținut de *Cid* a coalizat împotriva lui o seamă de rivali, unii patronați de Richelieu și de către Academia recent înființată. S-a obiectat că subiectul era de natură să jignească sentimentul național: omagia bravura și orgoliul castilian, într-o perioadă când Franța se afla în război cu Spania. De asemenea, se mai obiecta că piesa păcătuiește prin deznodământul ales, că acțiunea e încărcată de episoade inutile, că există pasaje în care nota de politețe aristocratică este încălcată și că multe versuri conțin impurități de limbaj. Chestiunea a fost deferită Academiei. Concluziile acesteia au fost consemnate în *Sentiments*, celebrul raport. Antoine Adam, cel mai modern istoric literar francez privind secolul al XVII-lea, afirmă despre acest raport: „...traducea opinia *doctilor*, imparțială, moderată, capabilă să descopere slăbiciunile unei opere de geniu, neputincioasă însă de a simți geniul propriu-zis, întotdeauna gata să invoce rațiunea, adevărul, natura, fără să observe că faptele cărora le dă aceste denumiri nu sunt altceva decât prejudecăți cu pretenții de maxime”¹.

Cabala nu a izbutit să tulbure destinul operei. Publicul mare a văzut, a intuit, a simțit, mai just decât reprezentanții culturii oficiale.

6. Celelalte capodopere: Horace, Cinna, Polyeucte

Timp de trei ani, după succesul lui epocal, Corneille a stat în umbră. Explicația e multiplă: supărări de familie, greutatea materiale și mai ales starea

1 Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, tome I, Paris, 1956, p. 518.

de amărăciune, aproape deprimantă, pe care i-o produsese „scandalul” *Cid*-ului. Însă în această retragere a lucrat: s-a cufundat în meditații asupra artei dramatice, a reflectat asupra teoriilor recente despre teatru, a explorat domeniile din care avea să-și extragă mai departe subiecte tragice, s-a preocupat să cunoască mai de aproape meșteșugul actoricesc, s-a străduit să desprindă înțelesuri din ultimele reacții ale publicului.

Prima operă rezultând din această elaborare este tragedia *Horace*. A fost reprezentată întâia oară în 1640 la teatrul du Marais, având în distribuție pe d'Orgemont, Floridor, Baron și pe celebra Beaupré în rolul Camiliei.

Pentru subiect, s-a inspirat din Titus Livius. Ne este zugrăvit patriotismul latin, în perioada de virtuți cetățenești de dinaintea imperiului. Popoarele Albei și Romei se aflau de mai mult timp în război. Pentru a i se pune capăt cu un ceas mai devreme, beligeranții hotărăsc ca din fiecare tabără să se înfrunte câte trei luptători. Horații vor reprezenta pe romani, Curiatii pe albi. Unul dintre Horați este căsătorit cu sora unui Curiat. De asemenea, un alt Curiat este logodit cu Camilia, sora lui Horațiu. În luptă, toți Curiatii cad. Horațiu singur rămâne în viață. Camilia care și-a pierdut iubitul azvârle blesteme asupra Romei și asupra fratelui său. În disperare, Horațiu o ucide. Este adus în fața tribunalului regal, tatăl său, stăpânindu-și durerea, cu gândul întotdeauna la patria lui care are nevoie de brațe vâjnoase, cere să i se acorde iertare:

*Sire, ne donnez rien à mes débiles ans:
Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants;
Trois en ce même jour sont morts pour sa querelle;
Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle;
N'otez pas à ses murs un si puissant appui...!*

(ACTUL V, SC. 3)

Horace este prima capodoperă tragică franceză în care „regulile” au fost aplicate integral. Impune prin soliditatea construcției, prin linia simplă, prin măreția statuară, toate acestea încadrate cu gesticulație superbă, discursuri bogate, în general prin ceea ce putem numi „pompa” corneliană.

Conflictul dintre sentiment și datorie domină tot timpul. E pus în termeni limpezi și atribuit unor caractere puternice. Patriotismul trece înaintea oricăror alte considerente, chiar înaintea iubirii și a celor mai legitime sentimente familiale. Bătrânul Horațiu e pătruns de sentimentul onoarei și al cetății până la a-și face din acesta o a doua natură; în ființa lui intimă, patria și sentimentul său de viață se confundă; e dur, ferm, autoritar, dar și uman; durerea de tată, experiența anilor, emoția paternității, înțelepciunea înțelegătoare pe care a dobândit-o cunoscând

1 „Eu nu cer pentru mine nimic; dar am avut / Patru copii și Roma ca tată m-a văzut. / Trei mi-au murit chiar astăzi, mai am doar unul încă; / Păstrați-l, să vă fie zid tare, ca o stâncă. / Nu văduviți deci Roma de brațu-i bărbătesc.... Traducere de Victor Eftimiu în colaborare cu Petru Manoliu în *Teatru de Corneille*, E.S.P.L.A., Buc., 1957.

oamenii, își spun și ele cuvântul răzbat cu o lumină și o căldură caracteristică din adâncimi ale inimii. Tânărul Horațiu se dedică patriei cu trup și suflet; o înalță la rangul de sens suprem al existenței. Camilia, sora sa, îi seamănă ca fervoare, ca voință pasională: pune iubirea pe o treaptă absolută., asemănătoare cu aceea pe care Horațiu așază patria. Situațiile și personajele – contrar de ceea ce s-ar părea – nu sunt monocorde; în fiecare există ceva – un freamăt, o complexitate, o dimensiune intimă, o aspirație morală – în stare să le asigure umanitatea.

Personajul principal a suscitat discuții. Nu cumva eroismul lui Horațiu cuprinde o simplificare sufletească? Dacă un sentiment e puternic, trebuie numaidecât să le îndepărteze pe toate celelalte? Eroismul trebuie să însemne și fanatism? Se poate numi *sacrificiu* ceea ce este făcut cu un curaj prea liniștit sau o hotărâre prea lineară? Trebuie oare ca patriotismul să devină un sentiment intolerant, implacabil? Când individul se subordonează total unei idei sau unei instituții, nu poate avea și conștiință proprie? Putem găsi măreție morală acolo unde deliberarea este sumară și unde gestul hotărâtor ar putea să însemne mai degrabă o scadență naturală într-o situație dată ori previzibilă? Sunt întrebări utile, inerente, dar care nu privesc numai concepția lui Corneille – într-adevăr stăpânită de rigidități formale și însuflețită de formația lui juridică – ci și arta tragică în general.

Piesa are trăsături latine bine pronunțate: subiect, ținută sobră, civism, demnitate statală, atmosferă lapidară. Evocă familia romană, cu disciplina ei de viață, cu moravurile ei austere, cu respectul tradiției, cu profilurile diferite și totodată unitare ale celor ce o compun. În esența ei însă este o piesă autentic franceză, cu mișcare intensă și dramatism. Solicită încordare rațională; totodată propagă căldură patetică. Continuă vechea tragicomedie, dar pe trepte superioare: s-au eliminat balaste și artificii; ceea ce înainte se consuma în emoții de moment, acum tinde să creeze stări de gândire să trezească în sufletele spectatorilor milă, teroare, totodată și admirație se păstrează; dar aceste sentimente nu ca entități reci, distincte, ci ca elemente active, aderente, capabile ca prin mișcarea și întrepătrunderea lor să stârnească deopotrivă curiozitate, surpriză și entuziasm. Pentru istoria Romei, Corneille avea și respect, și o anume pasiune erudită; însă compunând această dramă, nu a avut în vedere numai fapte ale legiunilor romane, ci și situații din Franța contemporană, unele de ordin intern, altele privind aspirația țării de hegemonie europeană.

Cinna, drama următoare, seamănă în multe privințe cu *Horace*. A fost scrisă la un scurt interval după aceasta (1640). Tratează un subiect latin în care transpar deopotrivă evenimente curente din realitatea franceză. Conflictul implică situații care pun față în față sentimente de familie și considerente umanitare cu rigori și comandamente ale rațiunii de stat.

Originea subiectului se află într-un pasaj din *De Clementia* de Seneca. Émilie a fost crescută de Augustus; este fiica unui roman ucis în cadrul proscrierilor ordonate de acesta. S-a logodit cu Cinna, un tânăr în aceeași situație ca ea. Amândoi

au moștenit sentimentele taberei pompeiene. Împăratul i-a copleșit cu binefacerile lui; însă dorul de răzbunare, continuă nepotolit. Pun la cale o conspirație. Maxime, îndrăgostit de Émilie și gelos de fericirea lui Cinna, îi trădează. Augustus, un timp, ezită între a pedepsi și a ierta. Trece prin aspre frământări de conștiință. În cele din urmă, cu mărinimie, va alege calea clemenței.

Două decenii după apariția piesei, Corneille preciza în comentariile sale: „...Demnitatea tragediei reclamă o mare chestiune de stat, sau o pasiune mai nobilă și mai bărbătească decât iubirea, cum ar fi ambiția ori răzbunarea, trebuind să ne inspire temeri mai mari decât aceea de a pierde o iubită. E util să se implice sentimentul de iubire, pentru că întotdeauna acesta procură o mare plăcere și poate sluji ca fundament pentru aceste instincte și pentru alte pasiuni aflate în joc; trebuie însă ca acestea să se mulțumească în poem cu locul al doilea, lăsând celorlalte pe cel dintâi...”.

Contemporanii au primit această piesă cu satisfacție. Ulterior, istoria și critica literară aveau să emită opinii diferite. Dezbaterea e departe de a fi luat sfârșit. S-a spus anume că de la această piesă, „strălucitele și recile erori corneliene” au început să devină cu deosebire vizibile. Discuția s-a purtat mai cu seamă în jurul sentimentului de iubire. În *Cid*, iubirea ieșea victorioasă; în *Horace* dă lupte; în *Cinna* trece pe planuri secundare. Oarecum pare dezumanizată: e mai mult orgoliu, ambiție, emfază, voință decât formă superioară de afectivitate. Poetul o lasă în umbră, socotind că înțâietatea trebuie să revină unor sentimente sau atitudini de viață mai „nobile”, mai „eroice”.

Personajele suscită interpretări variate. Augustus, ca triumvir, nu s-a dat îndărăt din fața nici unei crime; nu e factice deci ca dintr-o dată să-l vedem devenind uman și clement? Actele lui de mărinimie pornesc cu adevărat din impulsuri neprefăcute ale simțirii sale, ori sunt fie semne de orgoliu, fie o tactică de monarh? Câtă sinceritate, câtă puritate umană există oare în vorbele lui:

*Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. Ô siècle, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire!*

(ACTUL V, SC. 3)

Există însă și o altă perspectivă, demnă de interes egal. Augustus e un om de stat, cu sufletul conformat în încercări și împrejurări aspre, care nu-i dădeau răgaz pentru deliberări îndelungi; îl înconjoară atâția, dar este și atât de singur; trebuie să se apropie de semenii săi și deopotrivă trebuie să marcheze față de ei autoritate și distanță; se află într-un punct al vieții și al carierei sale, când poate trecutul său îl sperie, dându-i de gândit, obligându-l la reculegere și ispășiri întime.

I ...Sunt stăpân pe mine însumi ca și asupra lumii; / Sunt, vreau să fiu. O secole, păstrătoare a tot, / Păstrați în veci amintirea ultimei mele izbâzi!

Cinna pare un personaj labil, nedefinit, inconstant. Dă impresia că nu știe bine ce vrea. Ura pe care i-o poartă lui Augustus pleacă dintr-o gândire patriotică statornică, ori este mai degrabă o situație reieșită din complicațiile lui de îndrăgostit? Totuși, nu se va da în lături de la ceea ce îi pretinde datoria onoarei. A depus un jurământ; înțelege să-i rămână credincios, fie și cu prețul neîmpăcării cu sine. Face declarații răsunătoare despre libertate; își dă seama în ce măsură acestea sunt sincere și în ce măsură le folosește pentru a camufla complotul. Situează iubirea pentru Émilie pe un pedestal înalt; înțelege să-i atribuie virtuți și să-i răspundă cu dovezi cavalierești. S-ar putea să-l aștepte suplicii; perspectiva lor nu-l descumpănește; în ceasurile grave ale vieții știe să rămână latin.

Émilie a trezit și mai multe obiecții. În felul cum înțelege datoria nu există ceva sălbatic, straniu, de natură să-i compromită măreția ori frumusețea? Cât de legitimă poate să rămână o răzbunare când căile alese pentru aceasta sunt odioase? Și, în sfârșit, cât de autentică poate fi o voință când aceasta nu pare altceva decât energie rece, abstractă? Lucrurile însă trebuie trecute și prin altă prismă. Émilie are această duritate pentru că și-a făcut educația în suferință. Înainte de a cunoaște și altceva din viață, a fost martoră la crima îndreptată împotriva părintelui său. Era un fapt abominabil, de natură să-i tulbure întregul sistem de gândire, să-i creeze criterii în consecință; în setea ei de dreptate își cuprinde și iubirea; cere omului pe care îl iubește ceea ce și-ar cere ei însăși. Putem vedea în aceasta nu un concept schematic, ci un limbaj simplu, necesar, al înălțimii morale.

E probabil că poetul a descris conspirația din timpul lui Augustus având sub ochi conspirațiile vremii împotriva domniei lui Ludovic al XIII-lea. Nu putem admite însă părerea că figura lui Augustus ar exprima de fapt pe aceea a lui Richelieu și că întreaga piesă ar fi fost scrisă cu gândul de a i se aduce acestuia un omagiu. Chestiunea este mai adâncă, mai complexă. Corneille poetul era și un gânditor politic. Drama închidea în ea reflecții asupra puterii, asupra artei de a guverna, asupra rațiunii de stat. În ce măsură o autoritate clementă poate șterge amintirea silniciilor prin care a dobândit puterea? Corneille nu judecă, nu dă sentințe; dar problema rămâne în aer și conștiințele active pot respira cu satisfacție în ambianța ei.

Polyeucte (1634) este o tragedie religioasă. Subiectul propriu-zis era luat din *Vitae Sanctorum ab Aloysio Lipomanno olim conscriptae* (Viețile sfinților) de Surius, un călugăr german din secolul al XVI-lea. Ideea însă se înscrie într-o contextualitate mai largă, incluzând în ea date personale din psihologia poetului și stări de spirit din atmosfera generală a epocii. Corneille păstra încă urme sufletești din anii petrecuți la ieziți. Presupunem că urmarea cu interes unele mișcări contemporane de renaștere religioasă în Franța, inclusiv prefigurările janseniste. La Hôtel de Liancourt, pe care îl frecventa de curând, a resimțit influența doamnei Jeanne de Schomberg, reputată pentru marea ei devoțiune. Prietenia literară cu Jean-Pierre Camus (1582–1653) și cu Saint-Amant (1594–1661); autori cu notă religioasă, i-a insuflat preocupări asemănătoare. *Polyeucte*, în concepția lui, trebuia

să fie o tragedie a grației. În celelalte drame corneliene, conflictul era determinat de motive pe care le puteam defini rațional; aici însă va intra în joc și o forță sufletească necontrolabilă, o exigență sublimă din afara ordinii naturale a lucrurilor.

Pauline o tânără romană frumoasă și înzestrată iubește și este iubită de Sévère, un cavaler viteaz, de condiție modestă. Tatăl ei, Félix, este numit guvernator al Armeniei. Pentru a-și consolida situația, acesta își căsătorește fiica din rațiune cu Polyeucte, un tânăr nobil armean. Sévère pleacă în război, hotărât să-și găsească aici o moarte glorioasă. Luptă vitejește, îl salvează pe împărat de împresurare, revine victorios la Roma și este trimis în misiune în Armenia, pentru sacrificii de mulțumire zeilor. Félix, temându-se ca nu cumva să displace acestui favorit al împăratului, își conjură fiica să-l primească bine. Într-o scenă convențională, tinerii se revăd. Iubirea lor nu s-a stins; amândoi însă se stăpânesc cu mândrie. Pauline îi declară că nu-l va mai revedea.

Într-o mișcare rapidă, se produc evenimentele care vor duce la deznoadămentul tragic. Polyeucte, care de curând s-a convertit la creștinism, merge în templu, și în toiul serbării oficiale, în văzul tuturor, sfărâmă idolii și insultă zeii, proclamând cu pasiune noua lui credință. Néarque, prietenul său, este omorât; pe Polyeucte, oamenii guvernatorului îl arestează. Acesta, din dorința de a-l salva, îi cere să retracteze. Polyeucte însă rămâne neînduplecat. Ca sub puterea unei iluminări merge la martiraj. Pauline îl imploră să rămână în viață, căindu-se de cele întâmplate. Polyeucte îi răspunde implacabil: „rămâi în viață cu Sévère, sau mori cu mine”. Argumentele lui Félix și ale lui Sévère rămân și ele neputincioase.

În fața îndârjirii provocatoare a prizonierului, Félix, la capătul stăruințelor sale, dă ordin soldaților să fie executat. Pauline asistă la supliciu; îndată după aceasta va cere botezul. Félix, după ce mai întâi va fi demis din postul de guvernator, îi urmează exemplul: „am făcut un martir; moartea lui m-a făcut creștin”. Sévère, profund mișcat de evenimente, cere guvernatorului să-și continue autoritatea și promite că va interveni pe lângă împărat pentru a se pune capăt persecuțiilor.

În epocă, *Polyeucte* a trezit mai degrabă adversități decât adeziuni. Prejudecățile vremii considerau că reprezentarea pe scenă a unei drame religioase poate însemna o profanare. Nu admiteau ca adevărurile bisericii să fie discutate oriunde, ori să fie puse în gura unor excomunicați. Tradiția teatrului religios părea multora încheiată; ideea de altădată – teatrul ca mijloc de edificare – nu ar mai trebui răscolită. Mulți spectatori contemporani, deprinși fie cu repertoriile comedienilor, fie cu scenele spectaculoase din tragicomedii rămăneau reci în fața dramei de conștiință a unui martir. În plus, acceptau cu greu ca eroul unei acțiuni tragice să nu fie totodată și un îndrăgostit pasionat. Se manifestau rezistențe chiar și în sfera așa-numiților „*honnêtes gens*”, doritori ca viața de lume și viața religioasă să rămân domenii distincte, cu ritualuri și manifestări separate. Nici ferenții creștini nu păreau mulțumiți: priveau teatrul în primul rând ca un loc de amuzament ori de exhibiție, incompatibil deci cu misterul, înălțimea și intimitatea vocației religioase.

Secolul al XVIII-lea a fost și mai necruțător. Raționalismul său umanitar evolua spre o filozofie de toleranță ca aceea expusă de Lessing în *Nathan Înteleptul*, nu însă și spre porniri de violență iconoclastă ca acelea ale lui Polyeucte. Împotriva acestuia se ascut ironii și atacuri. Notăm: un fanatic; un energumen; un revoltat împotriva propriei țări; un convertit la o religie de blândețe și caritate, dar care deocamdată îi inspiră mai mult gesturi de cruzime și distrugeri jignitoare; sub aparență de sfințenie, o inimă crudă, neîndurătoare; gură mută, suflet steril, în fața mărturiilor de iubire și de durere a celor apropiați; vrea moartea, mai mult din orgoliu decât din devoțiune; vorbește tot timpul despre paradis, lăsând impresia că ar dori să ajungă cât mai devreme la plăcerile lui; proclamă neîncetat iubirea pentru Dumnezeu, dar nu și una pentru oameni; până și în clipa supliciuului găsește potrivit să-i azvârle soției lui sfâșiata de durere un cuvânt aspru: „lăsați, vă rămâne iubitul!"; opac atât în fața situațiilor cât și a oamenilor, chiar când aceștia îi oferă prietenia, afecțiunea, înțelegerea, suferința și puterea lor de dăruire.

Cu rezerve asemănătoare au fost privite și celelalte personaje. Pauline: femeie onestă, suflet cinstit, neputând să iubească un soț pe care i l-au desemnat alții; dacă totuși se va transforma, nu va fi dintr-un sentiment profund, ci din voință și din teama ca întoarcerea vechiului iubit să n-o antreneze în complicații sufletești. Sévère: favorit al împăratului, conștient de ascensiunea sa, sigur pe aptitudinile pe care și le-a format, călit în experiența vieții, capabil să-și domine cu blândețe nostalgiile ca și impulsurile prezente, armonios și demn, uman și înțelegător; om mai mult de hotărâri prompte decât de contemplații prelungite, în totul un personaj modern, un diletant de stil rafinat, un observator și un filozof practic, toate acestea cu voință, cu disciplină, cu un ușor scepticism, nu și cu pasiune răscolitoare, cu fervori vulcanice. Iar Félix: un funcționar al împăratului, exprimând doar maiestatea statală, nu și pe cea umană, acceptând la sfârșit o conversiune surprinzătoare, aproape paradoxală, întrucât nimic din gravitatea lui de până atunci nu părea s-o anunțe.

Dar personajele din *Polyeucte* ne pot apărea și sub o altă lumină.

Polyeucte, ca om, e capabil de sentimente puternice. E îndrăgostit de Pauline cu adevărat. Orice nouă descoperire în fericirea care i-a fost destinată îi sporește sentimentul de recunoștință. Are reacția naturilor pure, la care trebuie să adăugăm exaltarea tinereții și a convertirii lui recente. De departe pare ciudat, bizar; dar în dosul acestor aparențe există o unitate și un sens moral. Nu e mai puțin adevărat că structura lui sufletească cuprinde și trăsături fanatice: înțelegând să se dedice în întregime unei convingeri, admite ca în numele acesteia să se sacrifice și pe sine, și pe alții.

Pauline, până în cele din urmă, își va transforma sentimentul: iubirea din datorie va deveni iubire propriu-zisă. În cursul acțiunii s-au încorporat valori noi: milă, admirație, uimire în fața puterii misterioase ce dădea martirului atâta hotărâre și eroism. Nu e retorism cum s-ar părea, cum s-a spus. Convertirea Paulinei s-a produs deopotrivă și din iubire.

Piesa lui Corneille este dintre acelea în care niciodată o analiză nu ar putea să cuprindă toate unghiurile și toate implicațiile faptelor în joc. Privită în arhitectura ei generală, ca și în mulțimea ei de înțelesuri, drama e magnifică. Putem face abstracție de haina religioasă; rămâne viața. Nu întâlnim dogme, canoane, teologie; ci sentimente, stări de conștiință, dezbateri ale sufletelor și ale minții, dăruiri patetice, fervori în mișcare, înălțimi ale simțirii și intervenții armonizatoare ale judecății, confruntări de valori, consacrarea ideii de a servi.

7. După apogeu

La data când dădea la iveală *Polyeucte*, poetul avea treizeci și șapte de ani. Într-un timp scurt parcursese o distanță uriașă. Se afla la apogeu. Cu ce putea să continue, neriscând să se repete ori să devină prizonierul propriei lui arte? Era greu să se mai poată ridica peste ceea ce dăduse în perioada dintre *Cid* și *Polyeucte*. Piese care vor urma nu mai sunt torțe; în toate însă va exista o inițiativă. Istoria literară nu ar avea dreptul să treacă pe lângă ele fără să le consemneze.

Pompée (inițial: *La mort de Pompée*, 1643), se inspiră din doi scriitori latini: Lucan și Velleius Paterculus. Acțiunea se petrece în Egipt, la Alexandria, după bătălia de la Pharsala. Eroul anunțat în titlu nu apare în carne și oase; e însă prezent prin spiritul și amintirea lui eroică.

La un pol al piesei se află punerea la cale a uciderii lui Pompei; la celălalt, pedepsirea asasinului. Critica a remarcat două scăderi fundamentale; întâi, situarea a trei personaje – Cornelia (soția lui Pompei), Cezar și Cleopatra – pe un plan egal de putere și atitudine sublimă; apoi, trecerea lui Ptolomeu și a miniștrilor săi, fără deosebire, într-o tabără de cinici și intriganți naivi. Episodul de dragoste dintre Cezar și Cleopatra se abate de la linia și ideea principală a piesei; rămâne totuși caracteristic pentru felul cum Corneille a fost și poet al iubirii, deschizând astfel o cale pe care o va desăvârși Racine.

În 1644–45 înregistrăm o scurtă revenire la comedie: *Le Menteur* (Mincinosul) și *La Suite du Menteur* (Urmarea Mincinosului); prima după *La Verdar sospechosa* (Adevărul suspect) de Alarcón, cealaltă după *Amar sin saber a quién* (A iubi fără să știi pe cine) de Lope de Vega. Găsim aproape toată nota comediilor spaniole de capă și spadă – imaginație febrilă, intrigă complicată, situații senzaționale, colorit bogat, vervă –, însă toate acestea filtrate în manieră franceză prin ironie și măsură, prin tendința moralizatoare.

Rodogune (inițial: *Rodogune, princesse des Parthes*), reprezentată cu mare succes în 1646, își trage subiectul din istoricul grec Appian. Cleopatra, regina Siriei, împinge pornirea pentru putere până la furie și crimă. Nutrește o teribilă voință de răzbunare împotriva Rodogunei, principesa pentru care soțul ei fusese gata s-o repudieze. Sub stăpânirea acestei pasiuni trece peste cuvântul de regină, încalcă tratatul de pace încheiat cu părții, încearcă să-i despartă sufletește pe fiii ei și ucide pe unul din aceștia. Rodogune încarnează grația sufletească, virtutea,

delicatețea de simțire, blândețea; dar pentru că regina nu a mai respectat regulile onoarei și ale buneii-credințe, se va socoti îndreptățită s-o pedepsească, folosind pentru aceasta arme ca acelea îndreptate împotriva sa. Proceda astfel în numele unei morale aristocratice, întocmai ca Chimène și Émilie.

Théodore (inițial: *Théodore, vierge et martyre*, 1646) a fost scrisă cu gândul de a continua tema din *Polyeucte*. Publicul a respins-o în mod categoric. Reacția poetului denotă că acest eșec îl descumpănise sufletește. Piesa următoare, *Héraclius* (inițial: *Héraclius, empereur d'Orient*, 1647) a redresat în parte situația. Corneille a folosit pentru ea materiale din *Annales ecclesiastici* (12 vol.) ale cardinalului Baronius, istoric italian (1558–1607). Phocas, un uzurpator, crede că o dată cu uciderea pusă la cale de el a împăratului Maurice a pierit și Héraclius, fiul lui, încă prunc în leagăn. Dar acesta fusese salvat, prin devotamentul și abilitatea guvernantei Léontine. Aceasta va ști să câștige încrederea uzurpatorului și să-și disimuleze planurile timp de douăzeci de ani, până când cel salvat avea să dobândească în mod legitim tronul tatălui său. Piesa este stufoasă, cu peripecții complicate, cu evenimente oscilând nedefinit între comedie și dramă, fapt pentru care Boileau a considerat-o drept un fel de logogrif¹.

După o întrerupere de patru ani, Corneille reîntră în teatru cu *Andromède* (1650), o dramă lirică, oarecum un început de operă, cu scene de balet și efecte de decor, piesă fără importanță, pe care însuși poetul a amendat-o: „această piesă se adresează numai ochilor“. Piesa următoare, *Don Sanche d'Aragon* (1650), de inspirație spaniolă e semnificativă ca încercare de înnoire, mai precis de construire a unui gen mixt: comedia eroică. Reginei de Castilia i se oferă trei pretendenți oficiali, din care înțelege să nu aleagă pe nici unul. Iubește în taină pe Carlos, deocamdată un aventurier inteligent și generos, cu origine necunoscută, braț viteaz în luptele cu maurii. Până în cele din urmă descoperindu-se că acesta era fiu de rege, nimic nu va mai sta în cale ca el să devină soțul reginei. Piesa strălucește prin vervă, panaș, culoare, entuziasm cavaleresc. Critica recunoaște în ea prefigurări ale dramei romantice de mai târziu.

Nicomède, în 1651, a dat impresia că geniul dramatic al lui Corneille revenea la zilele lui glorioase. Se consideră că această tragedie ar fi ultima manifestare de seamă a titanului. Nicomède este un tânăr brav, maturizat precoce prin situațiile de viață cărora trebuie să le facă față. Rareori asupra unui singur om, trebuind să lupte doar cu mijloacele sale, s-au încrucișat mai multe adversități, unele fâțișe, altele subtile și perfide. Cităm: o curte orientală unde toți îi sunt ostili; o mamă vitregă urmărind să-l deposeze de tron în favoarea fiului ei; un frate care îl invidiază pentru calitățile lui și pentru gloria dobândită; un ambasador roman care a primit instrucțiuni să neutralizeze cugetele independente și oneste, sprijinind în schimb pe lingușitori și conformiști; și, în plus, un tată – regele Prusias al Bithiniei – degenerat sufletește, tiran cu supușii săi și tremurând cu lașitate în fața

¹ Enigmă literară, șaradă.

ambasadorului roman, dominat de soția sa până la pierderea personalității, gelos pe fiul său, dispus pentru a-și păstra sceptrul la orice infamie, lașitate sau trădare. Sunt inimiții încercând neconținut să-l lovească, prin acțiuni individuale sau prin coalizare. În fața lor, Nicomède nu-și pierde cumpătul. Pe toate va izbuti să le descopere și să le reducă la tăcere, nu cu forță fizică, nici cu stratageme șirete, ci înfruntându-le direct, loial, cu tact, metodă și înțelepciune, cu încredere în victoria dreptății imanente și cu siguranța gestului reieșit dintr-un cuget echilibrat.

Sufletele tinere sunt puse în lumină cu avânt și generozitate. Nici un moment de stagnare, de lungire inutilă, de intenție retorică; totul se realizează armonios, prin mișcare, varietate și vivacitate.

În 1652 cariera dramatică a lui Corneille avea să înregistreze un moment negru: căderea tragediei *Pertharite, roi des Lombards*, încă de la prima ei reprezentație. Era totuși o piesă cu versuri frumoase, din care peste câțva vreme Racine avea să împrumute o idee de fond pentru una din principalele sale opere: *Andromaque*.

Vor urma pentru Corneille șapte ani de retragere. Revenirea în teatru va avea loc cu *Oedipe*, piesă slabă în raport cu altele, dar care pentru moment a fost primită cu înșuflețire. S-ar spune că publicul, regretând ceea ce se petrecuse cu *Pertharite*, și mai ales regretând anii de retragere ai unui poet devenit popular, își propunea astfel să readucă în sufletul acestuia încredere și seninătate. Noua operă dovedea că poetul avea încă vână creatoare: știa să înlănțuie scenele, să asigure gradarea interesului, să construiască replici memorabile, să subordoneze părțile unei idei centrale. În tirada lui Thésée, punând în cauză credința în oracole și apărând ideea liberului arbitru, găsim ecouri ale luptei care începea să capete acuitate între iezuiți și janseniști.

La Toison d'Or (Lâna de aur), desemnată de autor drept „tragédie en machines“, a cunoscut efectiv numai câteva reprezentații (1660); interesa în special prin fastuoasa ei punere în scenă. Doi ani mai târziu, în *Sertorius*, o nouă zvâcnire a poetului. Își aplica aici o teorie la care ținea mult, caracteristică mai ales pentru partea ultimă a creației sale. Anume: iubirea poate intra în conflictul tragic, dar nu întotdeauna pe primul loc. Preciza el însuși: „ceea ce constituie sufletul acestei tragedii este politica“. Tot el, într-o scrisoare către Saint-Évremond, afirmă: „Iubirea este o pasiune prea încărcată de slăbiciuni pentru a i se da rolul dominant într-o piesă eroică; îmi place ca ea să folosească drept ornament, nu să dea substanță“. De ce oare o piesă rece, adresându-se doar într-o slabă măsură emotivității, a avut totuși în epocă o primire remarcabilă? Găsim o singură explicație: gustul pentru tragedia politică al unei generații care a avut sub ochii ei Fronde.

Un an mai târziu (1663), în tragedia *Sophonisbe*, reia un subiect care de la Trissino până la Mairet fusese de mai multe ori tratat pe scena de teatru. În prefața operei, Corneille arată în ce fel s-a străduit să dea la iveală o dramă diferită de a celorlalți, păstrând încă în ce privește faptele o scrupuloasă exactitudine. Piesa, în genere, e socotită o eroare: poetul era victima sistemului său, aplicat cu exagerare. Totuși, *Sophonisbe* – a cărei supremă datorie este să se devoteze Cartaginei și a cărei singură pasiune este libertatea – are ca personaj dramatic putere și măreție.

Menționăm, mai departe: *Othon* (1664), tragedie cu temă luată din Tacit, în genere greoaie, încărcată și tulbure; *Agésilas* (1666), piesă compusă în bună parte din galanterii reci, cu inovații plăcute la lectură, improprie însă pe scenă; *Atilla* (1667), cu toată trecerea ei în uitare, rămâne totuși o piesă interesantă, întâi prin zugrăvirea câtorva tablouri veridice din istoria hunilor, apoi prin personajul Atilla, stăpânit deopotrivă de pasiune politică și de iubirea pe care i-o inspirase frumoasa Ildione, sora regelui burgund.

Tite et Bérénice (1670) este o comedie eroică. Subiectul are ca eveniment central despărțirea dramatică dintre împăratul Titus și regina Iudeei. Ducesa de Orléans – poate cu bună intenție, poate din dorința de a se amuza – a provocat cu această temă o întrecere între cei doi mari poeți tragici ai epocii: Corneille, consacratul, și Racine, tânărul care începea să-i umbrească gloria. Succesul – cum era de așteptat – a fost de partea lui Racine. Nu înseamnă însă că piesa lui Corneille ar fi lipsită de importanță. Titus are o psihologie complexă. E stăpânit de cultul voinței; sub acest raport recunoaștem în el pe eroul cornelian. Pe de altă parte, în atitudinile lui stăruie trăsături de tristețe și îngândurare, toate dominate de întrebarea dacă viața merită să fie trăită. Mulți comentatori sunt de acord că în dosul acestei întrebări se ascund stări de amărăciune ale poetului, în anii săi încercați de bătrânețe.

Ultimele două piese scrise de Corneille, *Pulchérie* (1672) și *Suréna* (1674), și-au încetat repede existența. Verdictul e aspru. Prima e o comedie eroică în care bănuim că poetul a folosit figura senatorului. Martian pentru a se zugrăvi pe el însuși. În cea de-a doua găsim fapte de încordare tragică, reprezentând și apărând până la urmă noblețea și exigența genului: dragostea secretă dintre Suréna și Eurydice împiedicată cu cruzime de rațiuni politice; oscilațiile de viață ale tinerei fete în clipa când putea să intervină cu folos în favoarea lui Suréna, dar până la urmă, în fața catastrofei, hotărând să urmeze în totul soarta tragică a iubitului ei ș.a. Ne aflăm într-o perioadă în care geniul în ascensiune al lui Racine polariza principala atenție a publicului. Corneille simțea bine aceasta. Suréna, întrebându-se dacă zeii la care s-a închinat el – glorie, putere, eroism – nu au fost zei falși, își dorește moartea; cel puțin în parte, aceasta reflecta și starea de spirit a poetului.

Trebuie să amintim măcar în treacăt și de colaborarea pe care, ca și lui Quinault, i-a cerut-o Molière în 1671 pentru *Psyché*, o tragedie-balet cu muzica scrisă de Lully. Quinault a dat textul părților cântate. Molière a fixat planul general, prologul, actul I și câte o scenă din următoarele două acte. Restul se datorează lui Corneille. Aici se găsesc, printre altele, declarația naivă și în același timp pasionată pe care *Psyché* o face lui Amour precum și o scenă delicată de gelozie în care Amour îi împărtășește lui *Psyché* emoția pe care i-o produce oricând amintirea casei părintești. La vârsta de șaizeci și cinci de ani izbutea însă să scrie avântate versuri de dragoste¹.

Acesta este, pe scurt, tabloul ultimei perioade a creației corneliene. Pe scenă, în marea lor majoritate, operele în cauză nu mai apar de mult. Istoriceste însă își au

1 Vezi Henri Clouard, *Petite histoire de la littérature française*, Paris, 1965, p. 92.

partea lor de însemnătate. Corneille putea să pară un burghez realist, gata să primească senin deciziile vieții; în forul său intim continua totuși să ardă, să fie un neliniștit. Refuza să admită că puterile lui spirituale ar fi în declin; căuta cu obstinație să descopere în domeniul creației de teatru noi întinderi și noi posibilități, dovedind în această privință un cuget neobosit de explorator. Avea și admiratori devotați care credeau cu stăruință în maestrul lor. Adevărul e că poetul nu mai putea să se depășească pe sine. Creația lui e din ce în ce mai obosită. Defectele se îngroașă pe măsură ce calitățile se estompează. Mândria de sine a caracterelor devine aspră, rigidă; fermitatea, mai cu seamă la personajele feminine, se transformă în duritate. Rațiunea, din formă de energie a personajului activ și luptător, se transformă pe alocuri în demonstrație cazuistică. Pasiunile, deopotrivă, își pierd culoarea lor romanescă, plutirea în lumină, haina de grație și de visare, pentru ca în loc de acestea să se rățească în complicații și alambicări, să alunece în artificii savante, să renunțe la stilul de simplitate și naturalețe. *Raisonneur* în politică și în morală, Corneille devine *raisonneur* și în iubire, de unde la acest scriitor o anume notă de galanterie ciudată, dacă nu chiar absurdă. Retorica romană, altădată un element integrant în formația spirituală a poetului, are acum momente când devine exclusivistă și dezumanizantă. Stilul, versificația, tiradele, asocierile de imagini, sonoritatea cuvintelor, pregnanța formulărilor par a-și fi pierdut liniștea și vechea lor modestie.

Dar trebuie să recunoaștem că și în această perioadă de declin, și în aceste opere câteodată mediocre există întotdeauna ceva – o insulă de frumusețe, o intuiție scânteietoare, o înălțime a simțirii, o victorie a formulării – trădând un geniu poetic adevărat, putând să funcționeze și să vibreze până la capăt.

8. Eroul cornelian

Total în drama corneliană – acțiune, conflict sufletesc și moral, mesaj de viață – este pus în mișcare de resortul eroic al personajelor. Constatăm la multe din ele stăpânire de sine, energie condusă cu rațiune spre un scop determinat. Eroul se definește prin virtutea și prin puterea sa de voință. În fața unor situații grele, multe venite din afară cu o forță ca aceea a destinului din tragedia antică, singura dezlegare la care se poate aștepta este cea obținută prin voință. Se află întotdeauna în fața unor situații dificile, neașteptate. Rodrigue trebuie să doboare în duel pe tatăl iubitei sale. Augustus copleșește de binefaceri tocmai pe acela care îi pune la cale asasinarea; Cornelia salvează viața aceluia care îi ucisese soțul; Cleopatra cere celor doi îndrăgostiți să omoare pe femeia pe care o iubesc; ș.a.m.d. Eroul cornelian le înfruntă necruțător. Nu e străin de rezervele pe care le-ar cere prudența, buna reputație, rațiunea practică, distincția obișnuită între bine și rău; știe însă că acestea sunt categorii peste care la nevoie poate să treacă, pentru că mai presus de orice trebuie să-și apere onoarea și să aspire la glorie. Înțelesul acesteia este în primul rând de ordin interior; închide în ea o nevoie de

înălțime și drumul spre aceasta. Datoria de viață implică în primul rând riscuri, având și străfulgerări, nu judecăți prudente, motive puse cu înțelepciune unele lângă altele. Eroii cornelieni își găsesc cu atât mai multă afinitate unii față de alții, cu cât își dau mai multă dreptate în contradicțiile ce-i împresoară pe fiecare. Trăiesc cu supremă voluptate o nevoie de a se afirma, de preferință în acțiuni înalte, umanitare, uneori însă și în cruzimi sau în crimă. În această lumină, conflictul dintre sentiment și datorie devine ceva mai mult decât un principiu de sistem; exprimă o formă de înțelegere a vieții, intră cu sens de simbol într-o tablă de valori a superiorității umane. Nu e de ajuns ca eroul să întâmpine asprimile luptei; e necesar să cunoască rațiunea care îi cere marele său efort.

Am greși însă dacă am considera că eroii lui Corneille sunt numai fapte extraordinare, nu și oameni obișnuiți. Într-adevăr, poetul i-a celebrat cu strălucire pe virtuoși; dar nu mai puțin ne-a zugrăvit și o umanitate de un grad mai coborât, numărând în ea fapte mediocre, intriganti și fricoși, oameni răi sau oameni sub stăpânirea unor complexe de inferioritate. În lupta lor sublimă, eroii totuși raționează, dezbate cu ei înșiși și cu împrejurările, ceea ce înseamnă că nu sunt străini de problemele și îndoielile obișnuite ale oamenilor. Chimène și Rodrigue sunt doi tineri care suferă; bătrânul Horace e tată, până în fundul sufletului; Curiace, fie și în momentul teribilei încheștări, rămâne logodnicul; în Polyeucte există ascultarea oarbă a celui recent convertit, dar și puternice legături cu voluptățile vieții și ale iubirii.

S-a arătat adesea că firea burheză a lui Corneille contrasta cu caracterul patetic al operei sale. De aici, diferite supoziții, printre care și aceea că eroismul cornelian nu era doar o trăsătură specifică atribuită de poet personajelor sale, ci și un complex de sentimente comune epocii ca atare, sentimente conformate prin stoicismul creștin practicat de școlile iezuite, ca și prin ideile despre cavalerism și onoare răspândite prin scrierile lui d'Urfé și traducerile din Ariosto. Ideea, firește, nu trebuie respinsă; ar fi însă o greșeală, deopotrivă și o impietate, să-l reducem pe Corneille la rețeaua de locuri comune din literatura epocii.

Diferiți cercetători¹ susțin că la Corneille ar exista aspecte de amoralism și pesimism capabile să facă din acest poet un precursor al lui Schopenhauer și al lui Nietzsche. Rămâne de văzut – afirmă cercetătorii amintiți – dacă eroii cornelieni luptă întotdeauna pentru o cauză nobilă a tradiției, a onoarei, a patriei ori a umanității, nu și pentru orgoliul lor personal, stăpânit adesea de criterii și sentimente feudale. Opinia, oricum, ne pare extremă; până la un punct și paradoxală. Într-adevăr, nu am putea să spunem că eroii lui Corneille divinizează cauzele pentru care luptă; dar fără îndoială le socotesc imperative morale, le pun sub semnul datoriei, le înscriu într-o ierarhie de valori, nu într-atâta încât să le cuprindă cu fervoare toată inima, dar îndeajuns ca în slujba lor să pună întreaga tărie a brațului.

¹ Roger Caillois, în două numere din *Nouvelle Revue Française* (martie și octombrie 1938); O. Nadal, în lucrarea *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille* (Paris, 1948).

Rămâne discutabilă și ideea că eroul cornelian ar tinde spre o viziune de viață și de morală de supraom. Acest erou, în ambianța de idei a secolului al XVII-lea, e altceva decât „principele” lui Machiavelli, conducătorul pentru care scopul scuza mijloacele, sau „eroul” moralistului spaniol Baltasar Gracián y Morales (1601–1658), gata să facă apologia ostentației, să folosească onestitatea doar ca stratagemă, să considere că viața este o luptă de măști în care trebuie să-ți maschezi jocul pentru a putea smulge masca de pe obrazul celuilalt, să proclame dedublarea drept, datorie și să ridice disimularea la rang de știință și artă. Deopotrivă, eroul cornelian refuză să alunece în vreo disperare sau alta. Fie și în cea mai încheștată situație, acesta înțelege să țină în mâna sa ambele capete ale situației. Rodrigue își răzbună tatăl; ține, însă, ca în ochii Chimenei să rămână mai departe cel de până atunci; Nicomède, nu mai puțin, își respectă părintele; datoria, totuși îi cere ca împotriva acestuia să apere independența țării. Corneille își poartă personajele până în situații sublime, capabile să descopere nesfârșită frumusețe chiar și în rău, nu însă să și confunde vreodată frumosul cu binele propriu-zis.

9. Corneille, poet baroc?

În ce măsură, în secolul său, Corneille a fost și un poet baroc?

Problema apare în preocupările mai multor cercetători moderni¹. Într-adevăr, există trăsături și situații de natură să conforme ipoteza. Ne gândim mai întâi la o anume dualitate din psihologia lui Corneille. Pe de o parte un sentiment de modestie, aproape umil, în ce privește condiția lui socială și preocupările sale diurne în viața domestică sau cea publică; pe de altă parte ceva de regalitate, de orgoliu superb, ca poet. Apoi, situații asemănătoare și în operă. Cât e de adevărat – se întrebă unele opinii în cauză – că poetul ar fi zugrăvit energii implacabile, acte ale voinței ferme? Găsim mai degrabă dovezi de inconștanță, oscilații, atitudini de nehotărâre. Lăsând imaginația să treacă înaintea observației, Corneille a plămădit caractere care se îndepărtau de la datele reale. Sertorius, Cinna, Rodogune trec prin stări de cumpănă care le macerează voința; când Horace își ucide sora, e greu de precizat dacă a comis gestul din siguranță lucidă. Și atunci întrebarea: teatrul lui Corneille este un teatru cu personaje construite clasic, putând să răspundă cu precizie statuară de actele lor, sau un teatru de mobilități intime și incertitudini, ai cărui eroi, neputând să-și dea singuri pacea de care au nevoie, trebuie să recurgă la intervenții excepționale, la stări de grație, la abandonări pe seama demonului interior?

1 A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-e siècle*, Paris, 1948–1954; R. Lebègue, *Le Théâtre baroque en France*, 1942; G. de Reynold, *Le XVII-e siècle, Le Baroque et le Classique*, Montréal, 1944; J. Rousset, *La Littérature de l'âge Baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, 1953; V. Vedel, *Corneille et Molière*, cap. II din *Le Baroque et le Classique*, trad. în lb. daneză, Paris, 1935; H. Hatzfeld, *A Clarification of the baroque Problem in the romance Literatures in Comparative Literature*, 1949; E. d'Ors, *Du Baroque*, trad. din lb. spaniolă, Paris, 1935; ș.a.

Corneille – se afirmă – nu este clasicul care să fi intrat într-o statuare definitivă a istoriei și a judecăților literare, ci poetul în care avem încă mult de descoperit, a cărui operă trebuie s-o privim nu prin unghiul stabilității, ci dimpotrivă printr-unul al mișcării, al contrastelor, a luptelor interioare nelimpazite, al unor jocuri extreme de imaginație tinzând spre selecționări și esențe, nu însă și ajungând în stăpânirea lor.

Jean Rousset, în cercetarea amintită, consideră că artistul care trăiește într-o perioadă de predominanță barocă nu este obligat prin aceasta să i se și supună, și că în orice caz viziunea lui barocă îi lasă libertăți de inițiativă și interpretare. Se oprește, printre alții, și asupra lui Corneille, considerând că în premisele operei putem recunoaște numeroase date pe deplin baroce. Constituindu-și treptat un univers dramatic propriu, Corneille s-a îndreptat spre permanențele umane. Faptul poate să însemne o depărtare de spiritul baroc; totuși păstra esențe și colorituri ale acestuia; cu alte cuvinte refuz și totodată adeziune; rezistență, lăsându-i însă și porți deschise.

10. Stilul

Stilul lui Corneille – mai bine zis, puterea sa de redare poetică – are tot atâtea valențe ca și mulțimea situațiilor de viață puse în joc.

În comedii, comunicarea lui e vie, naturală, sesizantă; se realizează cu simplitate, fără căutări de efecte, cu apropieri vizibile de vorbirea obișnuită. Când are de relevat fapte deosebite, devine colorat, intens, se încarcă de imagini pitorești, împrumută evocării o mantie a demnității. Pentru examinarea sentimentului grav folosește o scară întreagă de registre, de la efuziunea lirică din *Imitation de Jésus-Christ* până la sobrietatea pe cât de pasională pe atât de stăpânită în dialogul ultim dintre Polyeucte și Pauline. De la stilul simplu din comedii până la cel sublim din tragedii, Corneille trece prin toate treptele intermediare, fără a lăsa vreodată o impresie de gol sau discontinuitate.

Poezia lui Corneille exprimă prin excelență rigoare dramatică. Are linie, ținută, coardă, simetrie. Izbutește să reliefeze energia ideilor, a situațiilor și a personajelor ce-și stau față în față în conflictul lor dialectic. Antitezele, sub forma lapidară în care ne sânt înfățișate, capătă viață și elocvență. Monologurile și tiradele vin cu o argumentație strânsă, bătută în aramă. Toate au de justificat ceva: o acțiune, o atitudine, o concepție morală, o dezbatere intimă, o hotărâre. Stilul prin care sunt redade are în el forță și mișcare. Exprimă o gândire care condensează materiale imense în formulări scurte, pregnante, cu rezonanță de maxime, în stare să câștige dintr-o dată adeziunea comună, să fie memorate cu ușurință, să intre în deprinderile firești ale judecății. De exemplu:

*Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années.¹*

(LE CID, ACT. IV., SC. 1);

*Mourir pour le pays est un si digne sort
Qu'on briguerait en foule une si belle mort.²*

(HORACE, ACT. II, SC. 3)

S-au formulat obiecții, în genere de felul acestora: limba lui Corneille are nerv, înălțime, îndrăzneală, nu însă și puterea de a fi în totul adevărată; stilul său solemn și susținut impune rațiunii, dar nu și inimii; acest stil e mai mult energic decât armonios, mai mult dinamic decât plastic, mai mult voit decât spontan, mai mult energic decât sensibil; e prea ferm pentru a fi și variat, prea cerebral pentru a putea să comunice pe lângă datoria vieții și fiorul ei.

Nu am avea dreptul să ignorăm aceste obiecții; deopotrivă însă trebuie să ținem seama și de alte elemente, privind doctrina clasică în proces de constituire, fixarea concepției tragice și în genere modalitatea de a o exprima.

În clasicismul francez, separarea stilurilor e de rigoare. Sub acest raport, vom asista la egalarea și chiar depășirea modelului greco-latin. Boileau, în critica sa, inspirându-se bineînțeles din antici, stabilea cu strictețe o stratificare tripartită a stilurilor: stilul sublim pentru tragedie, stilul mijlociu pentru comedia socială (în care actorii „*badinent noblement*“) și stilul „*buffon*“ – rudimentar, plebeian, repudiat, „*mots sales et bas*“ – al farselor populare. Ne interesează aici stilul sublim. Tragicul – în concepția pe cale de constituire – era dator să se înalțe deasupra vieții cotidiene și deopotrivă deasupra laturilor obișnuite, corporale, din natura umană. De aici, o seamă de condiții pentru stilul menit să-l exprime. Trebuie să se înveșmânteze în noblețe; trebuie să procedeze cu măsuri largi, capabile să confere personajului tragic o demnitate suverană; trebuie să se ridice la esențe, să capete putere de celebrare, nu plutind în sfere hieratice sau răpind ființei umane realitatea ei efectivă, dar oricum imprimându-i înălțime.

Corneille se numără în această privință printre ctitori. Nu s-a mărginit să reediteze, în spirit renașcentist, preceptele clasice. A înțeles deopotrivă că această tendință se afla în gustul epocii și reprezenta o agregare necesară în dezvoltarea culturii franceze.

11. Privire finală

Între *Mélite* și *Suréna* se întinde un drum lung, numărând aproape cinci decenii de creație dramatică, treizeci și două de piese reprezentate în Franța pe scenele

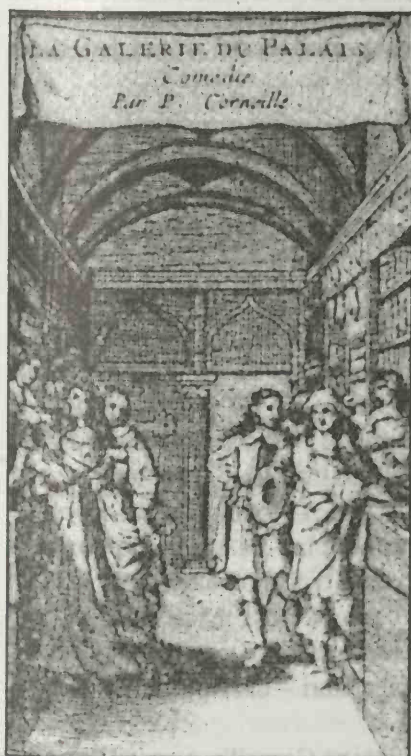
1 E-adevărat, sunt tânăr, dar pentru un suflet mare / Valoarea nu așteaptă ca vârsta s-o măsoare.

2 Căci moartea pentru țară de toți este dorită / Și-n viața tuturor e-o splendidă ispită.

vremii, câteva colaborări, între care una cu Quinault și Molière, vaste comentarii asupra operei de teatru în *Examens* și *Discours*, toate acestea trăite și elaborate cu conștiință severă, cu suflet patetic, cu voință rațională de gânditor, cu pasiune poetică.

În toate etapele marcate pe acest drum, de la cele incipiente până la acelea ale declinului, s-a preocupat să inoveze, să interpreteze date, indicații și mișcări ale epocii, să găsească forme de teatru corespunzătoare spiritului francez.

În prima sa perioadă, aparent nu aducea nimic deosebit peste nivelurile obișnuite. Un autor cu oarecare succese pe scenă, întocmai ca Tristan, Mairet și alții; ca și aceștia, influențat de canavaua italiană, tributar modelor spaniole. Nu e însă mai puțin adevărat că în dosul acestor docilități stăruia un neastâmpăr, o neîntreruptă căutare. În estetica sa, libertăți și îndrăzneli inedite; stilul – în raport cu ceea ce puteam întâlni la contemporanii și rivalii săi – mai limpede și mai susținut; „regulile“, nu obiect de ascultare și de supunere principială, ci în primul rând câmp de examinări și experiențe; inițiative de natură ca în primul moment să surprindă, dar ulterior să fie general acceptate; unitate de timp în tragicomedia (*Clitandre*), compoziție în stanțe (*Médée*), convorbire pe scenă cu totul natural (*La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Place Royale*).



Frontispiciu la ediția *La Galerie du Palais*, 1664, Paris.

A urmat *Cid*-ul. Dintr-o dată idei, intuiții și pulsații noi, putând să însemne tot atâtea luminări de orizonturi și indicații programatice. În locul unor simple succesiuni de scene manevrate de capriciul sau fantezia autorului, constatăm, acum *înlănțuirea organică*, reieșită din necesități intime ale acțiunii. Dialog ferm, esențial, arhitectonic, transpunând în vorbire dramatică preceptele lui Malherbe cu privire la stilul simplu, precis și nobil. Limbaj înalt; cadențe grave; termeni proprii căutați cu grijă, capabili să elimine anumite echivalențe discutabile, deși consacrate prin uz; formulării vii, dinamizante, în schimbul locuțiunilor uzate de vreme, cu reliefurile șterse; cuvinte serioase și propoziții comunicative, fără amestecuri de grotesc și licențiozitate, împletind vibrația lor sonoră cu nota ideală și eroică a ideilor și sentimentelor exprimate.

Din clipa în care a admis să respecte „regulile“, Corneille li s-a supus cu consecvență. Făcea aceasta nu din simplu respect teoretic, ci mai ales cu un sentiment practic. Considera, anume, că regulile sunt utile, că pot

fi eficace, că sunt chemate să aducă în teatru marea lui regenerare. Tragedia, prin natura ei, implică situații patetice, caractere tari, acțiuni intense obligând pe eroi să lupte cu evenimente din afară și cu încordări pasionale din ei înșiși. „Regulile“, într-adevăr restrâng câmpul de mișcare; însă pot compensa în adâncime ceea ce li se ia în suprafață. Înțelegând toate acestea și fără a se lăsa copleșit de mulțimea și intensitatea dificultăților inerente, Corneille și-a impus să creeze un teatru al dezbaterii intime, mai bine zis al omului interior, cu suflet eroic, cerând dezlegări în primul rând de la conștiința proprie, hotărât să-și înfrunte destinul, neacceptând nici o altă victorie decât aceea dictată și cucerită de sentimentul onoarei, de legea datoriei și de forța voinței.

Adăugăm la acestea: siguranța și soliditatea intrigii, economia acțiunii constituite din episoade esențiale, ordonanța arhitectonică a raționamentelor, demnitatea monologurilor și desfășurarea strălucitoare din dialoguri, energia stilului cu avântarea lui sublimă și cu acele încheieri peremptorii în concentrări ca de maximă. Reprezintă cuceriri și agregări-cheie, hotărâtoare pentru ca tragedia franceză să-și înceapă cu adevărat cariera, el, Corneille, devenind părintele ei.

Din acest punct însă au început și criticile. Contextual le-am întâlnit în analizele de până aici. Eroii – s-a spus – sunt situații prea sus; par mai mult semizei decât oameni. Prea multă coardă, prea insistentă solicitare a voinței, prea severă strivire a sentimentelor. Ne-ar plăcea să întâlnim la ei și momente de slăbiciune, la nivelul unei umanități spre care să venim cu emoție, cu îngândurare, cu simpatie, nu doar cu admirație rece, solemnă. În noi, fără îndoială, există resorturi rezistente; umanitate însă putem găsi deopotrivă și în atâtea trăsături care știu să ne înduplece. Pe acestea din urmă, Corneille le-a nesocotit; de aceea cercetarea lui asupra omului rămâne o cercetare parțială. Obiecția, în linii generale, seamănă cu aceea pusă pe seama lui Eschil în *Braștele de Aristofan*.

Nu mai puțin hotărâte, uneori chiar cu notă impetuoasă, sunt și obiecțiile privind încadrarea poetului în sistemul strict al „regulilor“. Era drept, anume, ca un geniu ca al lui, putând să-și întindă aripile până departe, să devină prizonierul unor formulări teoretice și să admită ca patroni doctrinari pe Chapelain și Scudéry? Nu e cumva o abdicare? Oare faptul nu l-a ținut, obligându-l ca în locul acțiunii să pună discursuri? Nu i-a răpit sau, în orice caz, nu i-a micșorat puțința de a sonda cu mijloacele sale în mai multe domenii ale realității? E firesc ca o criză de conștiință să fie adusă în cadrul unei singure zile și ca toate evenimentele ei exterioare să se petreacă într-un singur loc? Oare nu este acesta un cerc vicios în care Corneille s-a zbatut mai bine de două decenii, căutând neîncetat, fără a-și găsi vreodată, dacă nu soluția de a se depăși, măcar pe aceea de a rămâne egal cu el însuși? Ce ar fi devenit Shakespeare, la ce s-ar fi redus tabloul umanității din opera lui – se întreabă aceiași comentatori – dacă poetul ar fi plecat capul în jugul unor „reguli“ asemănătoare?

Dar problema astfel ridicată nu-l privește numai pe Corneille; cuprinde aspecte interesând creația clasică franceză în genere. Instituirea „regulilor“ e un fenomen complex. Am greși dacă am reduce totul la un program doctrinar, la o convenție

literară. Procesul încheie în el căutări îndelungi, stări psihologice și sociale, lupte pentru definirea unui stil, agregări de cultură în condiții istorice date.

Revenim la Corneille. Este un autor inepuizabil. Explorările lui denotă o luptă neîntreruptă pentru a impune demnitatea dramei, pentru a o apăra și pentru a-i înnobila subiectele. În ce privește partea finală a operei lui dramatice, nu este cazul s-o minimalizăm. Găsim în ea evocări de epoci și imperii, încrucișări de sentimente și sensuri etice, lumi și continente, bogății întregi de imagini, situații, personaje și colorituri poetice. Deslușim în ea, deopotrivă, încercări de a găsi pentru exprimarea acestora forme dramatice diferite: piese cu intrigă complexă (*Héraclius*), dramă romanescă (*Don Sanche d'Aragon*), piesă-spectacol (*Andromède*) ș.a.

Totul în opera lui Corneille reflectă fecunditatea inspirației, frumusețe și strălucire a expresiei, bogăție și variație în alegerea mijloacelor de realizare, aspirație umană la înălțime. A vrut mult, a năzuit departe; uneori – am putea spune – mai mult și mai departe decât stă în puterea naturii și a minții omenești. Câteodată, parcă regretăm că acest poet nu a mers pe o cale mai de mijloc, oprindu-se astfel la sentimente dintr-o rază mai ponderată a vieții, asigurându-și o creație mai egală, evitând, desigur, măcar în parte gravele dezamăgiri care l-au zguduit. Revenim însă din această impresie, cu reculegere și cu admirație, gândindu-ne că sublimul implică forță, entuziasm, beție de aer tare, curaj în a trece și dincolo de limitele realității obișnuite.

CAPITOLUL XVI

CLASICISMUL FRANCEZ (V)

CONTEMPORANII LUI CORNEILLE

1. Tendințe și configurări

Epoca dintre 1630 și 1660 reprezintă în teatrul francez o epocă pregătitoare. Asistăm în cuprinsul ei la confuzii și incertitudini, la eliminări de genuri perimate ori obosite, la circumscrieri ale unor influențe străine, toate acestea deschizând calea teatrului clasic și ajutând la constituirea caracterelor lui distinctive.

Se imită Antichitatea. Oferă surse de inspirație atât scrierile poeților cât și ale istoricilor. Dintre tragici, primul loc îl deține Seneca; declamația literară, antitezele, stilul înalt și susținut, maxima filozofică – toate acestea sunt luate drept condiții ale genului tragic. Îi urmează, în ordinea preferinței, Euripide. Se extrag pasaje și din alți autori sau se combină episoade din scrieri diferite. De exemplu: Scudéry, în *Lygdamon*, a folosit fragmente din *Astrée*, romanul pastoral al lui Honoré d'Urfé; Rotrou, în *Agésilas de Colchos*, prelucrează cartea a XI-a din *Amadis*, romanul cavaleresc al spaniolului Garcia Rodriguez de Montalvo; ș.a. Continuă și împrumuturile din italieni. Nu numai Tasso, dar și autori mai puțin însemnați – Bargagli, Sforza d'Oddi, Giambattista della Porta – sunt folosiți de autori rămași în obscuritate, ca Rayssinguier și d'Alibray, ca și de alții mai notorii, în frunte cu Rotrou.

Ca influență modernă contează mai cu seamă cea spaniolă. Avem de-a face cu o rețea întinsă și complicată, numărând în ea traduceri, adaptări, remanieri și procedee de *contaminatio* din aproape toți autorii spanioli consacrați: Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Alarcón, Rojas, Calderón. Cităm – cu titlu de curiozitate generală – câteva exemple: *L'Heureuse Constance* (Fericita Constanța), piesa lui Rotrou, combină în ea elemente din nouă piese ale lui Lope de Vega: *El poder vencido y el amor premiado* (Puterea învinsă și iubirea răsplătită) și *Mirais a quién alabais* (Priviți pe cine lăudați); Scarron, în *Jodelet duelliste*, combină situații din *No hay peor sordo* (Nu există un mai mare surd) de Tirso și *La traición busca el castigo* (Trădarea caută

pedeapsa), comedia lui Rojas; Thomas Corneille a compus *Les Engagements du hasard* (Făgăduielile soartei) compilând din *El alacalde de si mismo* (Judecător sie însuși) și *Casa con don puertas mala es de guardar* (Casa cu două porți e greu de păzit), ambele de Calderón; ș.a.m.d.

Influența spaniolă se va prelungi până către sfârșitul secolului. Vom întâlni împrumuturi din autori castilieni și la Molière. Însă, începând din 1660, o dată cu intrarea teatrului francez pe făgașul „regulilor“, această influență avea să devină mai discretă, mai temperată. Explicația: pe măsură ce aceste „reguli“ impuneau un teatru mai concentrat, cu studii și analize de sentimente ca și cu implicații moralizante, interesul publicului pentru acțiunea complicată și pentru aventura răsunătoare cădea pe plan secundar. Propriu-zis, în tragedie, influența spaniolă nu a fost esențială; s-a manifestat la suprafață, nu însă și în adâncime. Teatrul francez a luat din ea măreția de cadru, mișcarea, o anume solemnitate; a rămas însă străin de tumultul interior al dramei spaniole: pasiunea sângelui, devoțiunea catolică, exaltarea patriotismului, ideea de răzbunare trăită cu forță sălbatică. În comedie situația diferă. Aici, mai cu seamă în procedeele de întreținere și prelungire a intrigii, împrumuturile spaniole abundă: travestiri, recunoașteri, infidelități ale îndrăgostiților, recuceriri de sentimente, jocuri ale iubirii incipiente ș.a.

Există încă autori și opere care se declară împotriva „regulilor“. Rotrou, în această privință, este intransigent. E vorba însă de manifestări izolate. Sistemul aristotelic se anunță biruitor. Doar rareori mai apare pe scenă decorul multiplu. Indicațiile de scenografie s-au redus la minimum; suntem la un pas de simplitatea și de linia sobră a decorului din tragedia clasică.

Richelieu, câștigat de teoriile lui Chapelain, reluate și de alți doctrinari (La Mesnardière, abatele d'Aubignac, Desmarets de Saint-Sorlin), s-a declarat cu autoritate în favoarea „regulilor“ și le-a impus autoritar de sub patronajul său. Nu acesta însă a fost motivul hotărâtor; instituirea sistemului ține de realități mai profunde, incluzând în ele spiritul epocii, vocații ale geniului național, momente de integrare și de plenitudine într-o lungă evoluție literară.

La început, actorii au privit „regulile“ cu indiferență și chiar cu ostilitate. Cei de la Hôtel de Bourgogne în primul rând. Resimțeau cu nemulțumire să renunțe la inventariile lor de recuzită și decoruri, precum și la efectele de spectaculozitate obținute cu acestea. Publicul însă le-a sprijinit. E vorba nu propriu-zis de publicul obișnuit, credincios încă farselor și teatrului de bălci, ci de publicul ales, reunind în sălile de spectacol aristocrați și burghezi înstăriți, unii rafinați prin frecventarea oamenilor de litere, a saloanelor, a femeilor de spirit, în genere a societății „prețioase“, alții prin formație intelectuală clasicizantă. E un fenomen care nu putuse să prindă rădăcini nici în Spania, și nici în Anglia, deși s-au făcut încercări în acest sens, chiar prin pana unor scriitori sau doctrinari autorizați. Motivele, desigur, sunt multiple. Principalul – credem – stă în aceea că teatrul în aceste țări se adresa mai cu seamă publicului popular, dispus să participe la spectacol în primul rând cu imaginația lui liberă, cu entuziasmul său total, cu fabulația lui naivă și spontană, nu cu rețineri

ori atitudinii critice, cu spirit analitic, cu raportări la un program teoretic sau altul. Când privește teatrul italian, procesul aici nu prezintă însemnătate. „Regulile“ au fost adoptate în teatrul scris, nu și în cel jucat. Era mai mult o modă umanistă și un protocol de curte ori de academii savante decât o creație artistică reală și statornică.

Revenim în Franța. Un timp, doctrinarii s-au preocupat ca instituirea „regulilor“ să nu nesocotească în totul gusturile publicului popular. Dovadă, precizări ca ale lui Scudéry: „Această piesă trece oarecum peste severitatea regulilor, deși nu le nesocotesc; cu toate acestea, vă rog să țineți seama că, satisfăcând pe savanți, trebuie să mulțumim și poporul, prin varietatea spectacolelor și prin diferitele fațete ale teatrului“¹. Trei ani mai târziu (1639), același Scudéry, în *Apologie de spectacles*, găsea de cuviință să împartă pe spectatori în trei categorii: „savanți“ care cer autorilor să respecte cu strictețe regulile poetice, „preocupații“ care vin la teatru cu idei preconcepționate și „ignoranții de la parter“, incapabili de a înțelege lucrurile de bun-gust. La Mesnardière în *Poétique*, Desmarests, Chapelain, ca să nu-i amintim decât pe aceștia, susțineau păreri asemănătoare. S-ar spune – potrivit unora dintre doctrinarii lui – că teatrul clasic francez ar fi rămas o formă de suprafață, fără pătrundere în tot cugetul națiunii. Totuși nu este așa! Faptul se datorează în primul rând scriitorilor. Aceștia, prin arta lor, au izbutit ca în cadrul unor norme cu aparențe discriminatorii să polarizeze totuși adeviziuni comune și valori profunde ale geniului național.

Genurile intermediare ori tranzitorii – pastorale, farse, tragicomedii ș.a. – se dau la o parte, lăsând să domnească tragedia și comedia ca genuri tutelare și coloane de susținere ale edificiului clasic. Elementele materiale, care aveau de scop să răspundă unui public doritor de spectaculozitate și de emoții tari, fac loc acum relatării epice și analizelor. Există încă scene crude, oarecum licențioase, puțin preocupate de puritatea moravurilor și de conveniența elegantă. Le întâlnim chiar la Corneille (*Clitandre*), Mairet (*Sophonisbe*) sau Rotrou (*Cléagénor et Doristée*, *L'Innocente Infidélite*). Însă, începând din 1640, corectarea devine vizibilă. Se vorbește insistent despre „epurarea“ gusturilor. Corneille, dezbătând problema în mod polemic, oarecum se și amendează în același timp: se întreabă anume dacă eșecul suferit de *Théodore* nu provenea și din faptul că s-a implicat ideea de prostituție în acțiunea piesei. În 1641, Ludovic al XIII-lea interzicea actorilor, sub amenințarea de temniță și amendă, să mai reprezinte pe scenă acțiuni necinstite („*malhonnêtes*“), să întrebuințeze cuvinte „lascive“ sau „cu două înțelesuri“, să recurgă la fapte de natură a răni buna-cuviință publică. Pentru moment, măsurile cuprinse în această declarație au avut efect. Curând au urmat dezordinile Frondei. Actorii au căpătat astfel puțința de a reveni la vechile lor practici; publicul însă nu i-a mai urmat, sau nu în aceeași măsură.

În această ambianță teatrală, Corneille, desigur, era astru și energie conducătoare. Dar nu e mai puțin adevărat că și contemporanii săi, prieteni sau

adversari, nu sunt lipsiți de însemnătate. Câțiva dintre ei își au locul lor bine fixat în viața literară și în manifestarea de teatru a epocii.

2. Rotrou

Știm despre Jean de Rotrou (1609–1650) că era fiul unui „*honorable homme*“ din Dreux, că și-a început „umanitățile“ la colegiul din localitatea natală, că un timp le-a continuat la Paris, că a început să versifice devreme și că era încă un copil când actorii de la Hôtel de Bourgogne i-au reprezentat, în 1628, *L'Hypochondriaque* ou *Le Mort amoureux*. Materialmente, de multe ori i-a lipsit siguranța zilei de mâine. Anume docilități și servicii literare făcute lui Richelieu i-au adus protecția acestuia. Totul părea că-i surăde – piesele lui erau bine primite, reprezentațiile îi erau onorate cu prezența familiei regale și a marilor demnitari – când în mod neașteptat s-a retras la Dreux, unde avea să-și cumpere o sarcină de magistrat. A continuat de la distanță să scrie pentru teatru. Va alimenta neîntrerupt repertoriile actorilor de la Hôtel de Bourgogne, foștii lui camarazi de breaslă. A murit tânăr, în timpul unei epidemii, dedicându-se cu generozitate binelui obștesc. Îl admira pe Corneille, refuzând să intre în corul celor care îl criticau. Corneille la rândul său i-a păstrat o afecțiune egală. Contemporanii ne prezintă figura lui în culori calde, încărcate de respect și simpatie. Era un prieten săritor și devotat. Îi plăcea să se izoleze, păstrându-și independența; nu-l mai interesa – cum declară el singur – „să ia loc în caretele marilor seniori“.

Avem de la el o operă dramatică întinsă, variată, însă inegală, nepusă la punct, lăsând ca multe calități și scilipiri din ea să se piardă într-o masă uriașă de situații compuse în grabă, fără înlănțuirea și limpezirea de rigoare. Nu ne putem da seama cu certitudine dacă această nelimepzire provenea din faptul că i s-a întrerupt viața prea devreme, din împrejurarea că scria sub exigența febrilă a repertoriilor imediate sau din structura propriu-zisă a poetului.

Numeric, teatrul lui Rotrou numără treizeci și șase de piese: paisprezece tragicomedii, treisprezece comedii, nouă tragedii¹. Nu s-a preocupat să inventeze

1 În ordinea cronologică în care au fost scrise și reprezentate, aceste piese sunt *L'Hypochondriaque* ou *Le Mort amoureux*, tragicomedie (1628), *La Bague de l'oubli*, comedie (1628); *Cléagénor et Doristée*, tragicomedie (1630); *La Diane*, comedie (1630); *Les Occasions perdues*, tragicomedie (1631); *L'Heureuse Constance*, tragicomedie (1631); *Les Ménèchmes*, comedie (1632); *Hercule mourant*, tragedie (1632); *La Célimène*, comedie (1633); *L'Heureux Naufrage*, tragicomedie (1634); *La Céliane*, tragicomedie (1634); *La belle Alphrède*, comedie (1634); *La Pèlerine amoureuse*, tragicomedie (1634); *Le Filandre*, comedie (1635); *Agésilas de Colchos*, tragicomedie (1635); *L'Innocente Infidélité*, tragicomedie (1635); *Clorinde*, comedie (1636); *Les Sosies*, comedie (1636); *Les deux Pucelles*, tragicomedie (1636); *Laure persécutée*, tragicomedie (1637); *Antigone*, tragedie (1638); *Les Captifs*, comedie (1636); *Crisante*, tragedie (1639); *Iphigénie*, tragedie (1640); *Clarice ou l'Amour constant*, comedie (1641); *Bélisaire*, tragedie (1643); *Célie ou le Vice-Roi de Naples*, comedie (1645); *La Soeur*, comedie (1645); *Le véritable Saint-Genest*, tragedie (1646); *Don Bernard de Cabrère*, tragicomedie (1647); *Cosroès*, tragedie (1648); *Florimonde*, comedie (1649); *Don Lope de Cardone*, tragicomedie (1649); *L'Illustre Amazone*, tragedie (1650).

subiecte; aproape toate folosesc surse străine: autori greci și latini, italieni și în special spanioli, la care se adaugă vechi farse franceze și scrieri contemporane. Știa însă ca pe canavaua împrumutată să înscrie întotdeauna un element nou și caracteristic, să refacă în mod viu diferite scene sau pasaje, să combine cu abilitate, să modifice unele caractere originale adaptându-le la gustul vremii, să atenueze prin umanizare unele trăsături ridicole; într-un cuvânt, știa ca în situația sau mediul împrumutat să introducă o notă de gândire proprie, de independență a judecății și a tratării.

A început prin a fi destul de tributar italienilor și spaniolilor, mai ales în ce privește intriga prelungită și complicată, aventura de efect, răpirile și travestirile senzaționale, atacurile nocturne, evenimentele neașteptate, incidentele capabile să prelungească producerea deznodământului. Apariția *Cid*-ului i-a modificat acest unghi de înțelegere a lucrurilor, făcându-l să-și corecteze unele revărsări ale facilității, să devină mai logic și mai concentrat.

Prima piesă compusă în această nouă stare de spirit este *Laure persécutée* (Laura persecutată, 1638), cu subiectul împrumutat din Lope de Vega. Autorul evită nota dulceagă, frecventă în piesele tragicomice; fervoarea pasiunii și chinurile geloziei sunt redată cu energie și pregnanță. Cu *Saint-Genest* ne aflăm într-un punct înaintat al creației lui Rotrou. Reunește în ea elemente din *Polyeucte* și dintr-o piesă de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (Adevărul prefăcut). Se folosește procedeul de teatru în teatru. Un actor, în vreme ce juca rolul martirului dintr-o piesă cu subiect creștin (*Le Martyre d'Adrien*), simte în el nevoia de a se converti. Se identificase cu personajul reprezentat; dintr-o dată își dă seama că trăia efectiv sentimentele acestuia. Își proclamă noua credință în mod curajos, deschis, pătruns de adevărul ei. Rămâne inflexibil în fața amenințărilor, cerând să i se aplice martiriul pe care îl va îndura cu stoicism. Acțiunea, în care se împletesc două intrigi, e condusă cu abilitate. Ni se dau descrieri sugestive cu privire la moravurile din trupa de actori a lui Genest. Ca vigoare, patetism și sinceritate, anume efuziuni ale actorului convertit au fost asemănate cu pasaje din *Polyeucte*. Stilul asociază accente diferite – comic, familiar, tragic și sublim – într-o unitate vie și comunicativă.

Don Bernard de Cabrère e socotită printre cele mai bune piese ale autorului. Eroul este un nobil spaniol urmărit de o soartă ingrată. Din această cauză, însușirile lui frumoase se vor risipi neputincioase. Asupra acțiunii plutește, o dată cu accentele care o fac emoționantă, și un surâs amar.

Venceslas s-a dovedit opera cea mai rezistentă a lui Rotrou. Subiectul se trage dintr-o piesă de Rojas: *No hay ser padre siendo rey* (Când ești rege, nu poți fi tată). Venceslas, regele Poloniei, crește la curtea lui pe Cassandre, fiica unui rege aliat. O iubește Ladislas, fiul reginei. Acesta, muncit de gelozie, înșelat și de întunericul nopții, își ucide fratele, crezând că lovește în ducele de Curlandia. Venceslas anunță fiului vinovat că va trebui să-și plătească fapta cu viața, deși serviciile pe care le-a adus țării sunt mari. În cele din urmă, la rugămințile ducelui, ascultând și de dorința poporului, îl absolvă de pedeapsă și îl încoronează rege. Momentul este fixat prin versuri energice, sentențioase.

Personajele sunt bine desenate. Rotrou știa să pregătească efecte dramatice și să le declanșeze în momente potrivite. Ladislas – de fapt, eroul principal – are măreție tragică. Îl tulbură gelozia ca sub semnul unei fatalități. Izbutește totuși să se descătușeze de sub încheștările ei, prin voință, printr-un sentiment al onoarei și printr-o putere interioară de ispășire cu prețul căreia își va redobândi virtutea. Critica nu i-a iertat lui Rotrou finalul piesei, înduplecarea regelui cu nota ei melodramatică micșorând nota sublimă a situației tragice.

Acțiunea din *Cosroès* se petrece la curtea unui rege oriental slăbit de bătrânețe și muncit de remușcarea crimelor înfăptuite. Îl așteaptă și o altă durere: revolta fiului său, cu amenințarea de a-i lua viața și tronul, împins la acestea de intrigile mamei vitrege. Toată piesa e cufundată într-o atmosferă de blesteme, de cugete sălbăticate, de teroare morală. Are însă și calități menținându-o cu fermitate pe linia de plutire: forță dramatică, susținere, plasticitate. Anumite moravuri orientale cu nota lor sanguinară, dublată de perfidii și ascunzișuri, sunt zugrăvite elocvent, cu putere și concentrare.

În comedie, Rotrou a debutat prin a fi tributار *imbroglio*-ului italian. *L'Hypocondriaque*, prima sa piesă, aduce pe scenă aventurile absurde ale unui îndrăgostit care se crede mort. *Les Ménèchmes* și *Les deux Sosies* prelucrează motive din Plaut, *Céline* și *La belle Alphrède* își întemeiază intriga pe jocuri de travestiri și încurcături vesele. *Florimonde* este o comedie romanescă, *La Soeur* ne întâmpină cu valuri inepuizabile de vervă și umor, *L'Innocente Infidélité* conține elemente de feerie. Rotrou mânuiește cu vivacitate scenele galante. Proiectează o ironie fină, inteligentă, nu însă lipsită de ascuțișuri satirice și nici de intenții moralizatoare, asupra sentimentelor facile, la început proclamate cu glas tare, cu patos, dar sfârșindu-se repede în gesturi diletante și manifestări ridicele. Cităm: declarații de iubire eternă, disperări afectate, nefericiri consolabile, susține, gelozii de suprafață, confidențe trădătoare, promisiuni și hotărâri gata să se schimbe de la o clipă la alta. Folosește un comic nuanțat care își reînnoiește continuu sursele și procedeele, trezind în noi surâsul prin aluzii și jocuri delicate de cuvinte, prin întâmpinarea contrarietății cu o formulă spirituală. Oranté, rătăcind prin fața casei unde se află iubita pe care o crede necredincioasă, declamă:

*Beau ciel de mon amour, maison si désirée,
Rue où ma liberté s'est si bien égarée...!*

Alteori comicul este obținut prin note mai apăsate: scene de gelozie, amenințări, ieșiri violente, cuvinte de blestem, plecări ori gesturi radicale sub impulsul supărării.

Rotrou scrie cu imperfecțiuni. S-a spus că în toate piesele sale nu ar exista o singură pagină definitivă. În ce privește însă stilul, acesta este remarcabil. Nu

1 Cer al iubirii mele, casă mult visată,/ Stradă în care libertatea mea s-a rătăcit... (*Laure persécutée*, act. IV).

lipsească aici nepotrivirile: subtilități căutate, metafore excesive, antiteze prea frecvente, construcții întocmite în grabă, imagini de gust îndoielnic ș.a. Dar toate se pierd, lăsând ca impresia generală s-o dea măiestria și varietatea poetică. Întâlnim o gamă variată de nuanțe, de colorituri, de vibrații intime, de acordări ale diapazonului suflătesc. Unele versuri răsună sentențios, grav, cu accente corneliene.

Din spirit de disciplină față de cvasi-oficializarea „regulilor“, Rotrou s-a străduit să li se supună. Însă nu a izbutit; era o fire liberă, îndrăzneată, adesea capricioasă, simțind în permanență nevoia să-și exercite fantezia. Înțelegea să rămână el însuși în orice împrejurare. Aparent i-a imitat pe italieni și spanioli; în realitate, filtra totul prin sensibilitatea proprie.

Există tendința de a se aprecia la Rotrou numai virtuțile lui poetice, trecându-se cu vederea faptul că și ca om de teatru are merite mari. Timp de douăzeci și doi de ani nu a încetat să scrie pentru scenă, sondând tot timpul publicul, încercând să stabilească punți de legătură între gusturile acestuia și teoriile literare ale vremii, variindu-și genurile, preocupându-se să pună opera de teatru pe pedestale artistice și dăruindu-i fără preget partea cea mai nobilă din cugetul său. Pieseile lui Rotrou cu greu ar mai putea să înfrunte o scenă modernă. Totuși, contemporanii și urmașii lui au găsit în ele modele și surse de inspirație. Notăm: Racine, în *La Thébaïde* și *Iphigénie*; Molière, în *Amphitryon*, *Les Fourberies de Scapin* și *Le Bourgeois gentilhomme*; Quinault, în *Les Rivaies*, Regnard, în *Les Folies amoureuses*.

3. Pierre Du Ryer

Ca și Rotrou, Pierre Du Ryer (1605–1658) a resimțit influența lui Corneille. Ca autor dramatic a cunoscut câteva succese, a trăit în modestie și suflătește a fost mai aproape de camarazii de breaslă decât de colegii savanți de la Academie. Impulsul spre teatru l-a simțit încă din ambianța familială. Tatăl său, mai întâi secretar al ducelui de Vendôme și apoi istoriograf al Franței, avea și unele veleități poetice; publicase câteva pastorale și încercase să compună piese de teatru în gustul vremii.

Du Ryer a trăit din scris, traducând pentru librari în schimbul unor remunerări modice. Candidând la Academie o dată cu Corneille, a fost ales înaintea acestuia. A scris tragedii, tragicomedii și comedii; în total șaisprezece piese, dintre care câteva au atins în epocă notorietate¹. La început manifesta o pronunțată tendință romanescă, pe care a schimbat-o apariția *Cid*-ului. În acest sens, *Alcyonée* se remarcă prin felul cum s-a preocupat ca într-un subiect de tragicomedie să aducă simplitate, să dea sentimentelor o linie fermă și să folosească un limbaj energic, ferit de divagații ori încărcături stilistice.

¹ Principalele piese sunt: *Argénis et Poliarque*, tragicomedie (1630–31); *Lysandre et Caliste*, tragicomedie (1632); *Alcimédon*, tragicomedie (1634); *Les Vendanges de Suresnes*, comedie (1635); *Lucrèce*, tragedie (1637); *Alcyonée*, tragedie (1639); *Saül*, tragedie (1639); *Esther*, tragedie (1634); *Scévole*, tragedie (1646?); *Bérénice*, tragicomedie în proză (1645); *Thémistocle*, tragedie (1647); *Amaryllys*, pastorală (1650).

Saül este prima tragedie clasică inspirată din istoria biblică, direcție în care, după unele aluzii din prefața la ediția operei, Corneille i-ar fi urmat modelul: „...dacă e să merit ceva, doresc ca recompensă să pot servi ca exemplu, și că maeștrii mei, aceste mari genii pentru care Grecia ar putea să invidieze Franța, mă pot imita într-un scop atât de glorios...”.

Scévole se află în centrul creației lui Du Ryer. Are asemănări cu *Cinna*, apărută cu patru ani înainte. Întâlnim un anume paralelism al personajelor: Auguste – Porsenna, *Cinna* – *Scévole*, *Émilie* – *Junie*, fiica lui *Brutus*. Însă, în totalitatea ei, piesa poartă o pecete proprie și exprimă personalitatea autorului.

În numele libertății romane, *Scévole* și *Junie* conspiră împotriva lui Porsenna, regele Etruriei. Acesta, în loc de răzbunare, îi pedepsește prin clemență. Cei doi conjurați îi vor deveni recunoscători. Simțim incontestabil modelul dat de Corneille: ordonanța clasică, arhitectura severă, economia mijloacelor. Poetul evită convenția, romanescul, procedeele de efect. Cu precizie și sobrietate pune în lumină sentimente puternice, esențiale: patriotism, abnegație, spirit de sacrificiu, iubire înnobilită prin trăirea unei misiuni.

Du Ryer avea și preocupări umaniste. Era un traducător neobosit din clasicii greci și latini: Herodot, Polibi, Strabon, Cicero, Ovidiu, Seneca, Titus Livius. Ecouri din această preocupare treceau și în concepția lui dramatică. Respirăm aici ceva din aerul Romei și al virtuților latine.

Tot posibilități de mijloc dovedește Du Ryer și în comedie. Se oprește la acțiuni simple; evită incidente, episoade și peripeții care ar putea să le complice. *Les Vendanges de Suresnes* (Culesurile din Suresnes), cea mai caracteristică din toate, cuprinde o seamă de tablouri galante, toate cu notă agreabilă, presărate cu vorbe de spirit și cu poante în gustul zilei.

Trebuind să scrie și să traducă pentru a trăi, spoliat de librari, Du Ryer a fost nevoit să lase pe plan secundar principala sa vocație. S-a resemnat, nu însă fără a resimți un prelung sentiment de tristețe.

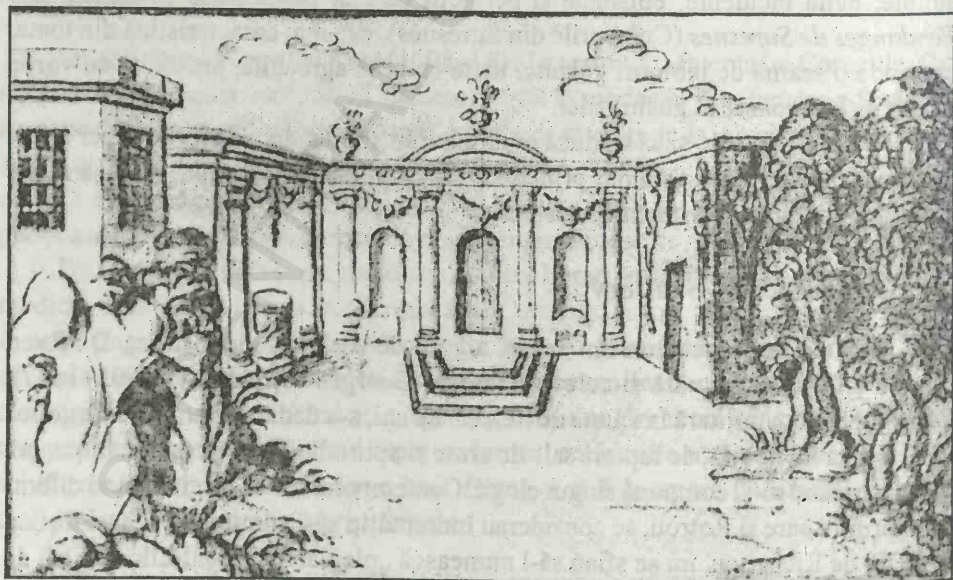
4. Georges de Scudéry

Între succesele teatrale din epocă, alături de acelea ale lui Mairet, Du Ryer, Tristan și alții, se numără și cele semnate de Georges de Scudéry (1601–1667). Părăsind cariera militară la vârsta de treizeci de ani, s-a dedicat literaturii. Orgolios de originea lui nobilă, de faptele sale de arme și aptitudinile lui ca om de litere, era dispus oricând să-și compună singur elogii. Contemporanii l-au privit în mod diferit: unii, printre care și Rotrou, se considerau îndreptățiți să-l admire; alții, deși îl știau protejat de Richelieu, nu se sfiau să-l numească „plagiatorul spaniolilor”. Față de Corneille a manifestat invidie, neînțelegere și ostilitate, el fiind printre primii în lupta începută împotriva *Cid*-ului. În epocă a fost o prezență activă. A înregistrat și succese ca autor dramatic, spre nedumerirea și revolta unora dintre contemporanii săi. Boileau l-a privit cu ironie necruțătoare.

Piesele lui Scudéry fac parte din producția vremii; asigurau repertorii scenelor și aducea public la teatru, întreținându-i și măgulindu-i niște gusturi în genere facile și devenite în bună parte stereotipe.

Lydgdamon et Lydias (1629), piesa de debut, își trăgea ideea din *L'Astrée*. Peripeția prin care situația tragică se dizolvă în comic burlesc o asigură o doză inofensivă de opium. În *Le Fils supposé* (Fiul presupus), câteva complicații în stil spaniol puse în mișcare printr-o travestire: Bélise se îmbracă în haine bărbătești, curtează din tactică pe Luciane, de unde gelozia lui Oronte, o provocare la duel și, în cele din urmă, faptul neprevăzut care va limpezi dintr-o dată totul. *Le prince déguisé* (Prințul deghizat, 1635) reeditează situații de aceeași factură romanescă.

Succesul de moment al tragediei *L'Amour tyrannique* (Amorul tiranic, 1638) i-a îndemnat pe adversarii lui Corneille s-o opună *Cid*-ului. Tiridate, regele Pontului, se dezlănțuie în cruzimi: își condamnă soția la moarte, azvârle în temniță pe tatăl ei, încearcă să-i ucidă fratele, Tigrane, și să violeze pe Polyxène, soția acestuia. Ormène, soția tiranului, este un personaj care ne câștigă simpatia; înțelege să-i rămână credincioasă, chiar așteptându-și martiriul. Ca lovitură de teatru, conversiunea de la sfârșit a lui Tiridate, care nu este nici pregătită, nici motivată, avea efectul asigurat. Piesa nu trebuie totuși desconsiderată, deși nu justifică o afirmație ca a lui Richelieu: „iată o piesă care se poate susține singură, fără să aibă nevoie de apologie ca *Cid*-ul”.



Decor pentru *Lydgdamon et Lydias* de Scudéry (1629 sau 1630).
Desen de Mahelot. Bibl. Naț., Paris.

Pieseale lui Scudéry, nu mai pot fi citite; nu atât din cauza mulțimii imposibile de *imbroglio*-uri pastişate după modele italiene și spaniole, cât din cauza stilului neîngrijit, afectat, prezumțios, devenind adesea grotesc prin imagini forțate și încărcări prețioase.

5. Scarron

În cântul întâi din *Arta poetica* a lui Boileau găsim versurile:

*De la o vreme Curtea, ajunsă dezgustată,
Disprețuia din versuri chiar gluma nesărată,
Și distingând naivul de plat și de bufon
Lăsa provincialului s-admire pe Tifon',*

îndreptate împotriva poemului comic *Typhon ou la Gigantomachie*, publicat de Scarron în 1664, și în genere împotriva genului burlesc care în perioada de constituire a clasicismului francez, mai cu seamă între 1640 și 1660, a făcut oarecare școală.

În parte, moda burlescă venea din Italia, unde își avea o tradiție întemeiată încă din secolul al XVI-lea, în speță cu *Rime burlesche* de Berni și cu *Esequie di Mecenate* de Caporali. Dar în Franța înțelesul principal e altul. Aici, genul s-a manifestat ca o reacție satirică împotriva saloanelor literare și a prețiozității. Procedul, prin excelență, era unul de parodie. Consta în a produce contraste ilariante între gravitatea unor personaje ori situații de seamă și felul bufon sau vulgar de a le prezenta. Își constituia o voluptate intelectuală din a reduce la scară de zeflema opere clasice, înveșmântând pe Apollon în Tabarin și punând pe seama Parnasului un limbaj de stradă.

În perioada amintită, literatura burlescă în Franța abundă. În afară de scrierile lui Scarron există și altele îndeajuns de caracteristice, meritând să fie amintite: *La Guerre burlesque* (Războiul burlesc, 1649) de la Fresnaye, *la ville de Paris en vers burlesques* (Orașul Paris în vremuri burlești, 1654) de Berthaud, *Le Facas de Paris en vers burlesques* (Învălmășeala Parisului în versuri burlești) de Colletet.

Boileau a denunțat „burlescul nerușinat” în termeni categorici: „sfidează bunul-simț”; „înșală ochii”; „place doar prin noutatea lui”. Problema însă e mai complexă. Fără îndoială, fenomenul cuprinde elemente de modă; sunt în el semne de superficialitate, privind forme sociale poleite la suprafață, cu maniere de curte, cu rafinamente de convenție, dar și cu trăsături rudimentare, neresorbite în straturi mai de adâncime. Dar deopotrivă, fenomenul putea să aibă și justificări. Reprezenta o reacție firească împotriva exagerărilor savante, a imitațiilor după antici, a dogmelor literare, a pretențiilor afectate și pedante. S-a spus chiar că mai mult decât o modă italiană trebuie să vedem în burlesc

o manifestare *gauloise*, închizând în ea date structurale ale spiritului francez, simț critic, o vocație a comicalului psihologic și filozofic, o putere de a pune ironia în slujba măsurii și a revenirilor raționale la matcă.

Scarron se află în centrul acestei mișcări; este sufletul ei și, mai cu seamă, i-a dat prin teatru o principală caracterizare.

Viața și opera poetului merg într-o strânsă consonanță. Paul Scarron (1610–1660) era fiul unui consilier la Curtea de conturi și pe urmă al Parlamentului. Diferențele cu o mamă vitregă l-au îndepărtat repede de mediul familial. La vârsta de nouăsprezece ani purta sutană; nu s-a gândit însă niciodată să-și ceară confirmarea în vreun ordin clerical. În tinerețe, viața de societate îi surâdea: dansator, cântăreț din lăută, oarecare aptitudini saloarde, tendințe spre o galanterie flusturatică. Dar aceaștia a durat puțin; începând de la vârsta de treizeci de ani, un reumatism l-a fixat pentru toată viața pe scaunul de infirm. Faptul l-a durut adânc, deși l-a învăluit în maliție și cu ironie. Simțim aceasta din portretul pe care și l-a făcut singur: capul disproporționat față de talia mică, picioarele și coapsele făcând la început un unghi obtuz, apoi unul drept și în cele din urmă un unghi ascuțit, trupul la fel, încât „pot spune că semăn destul de bine cu un Z”; „sunt un rezumat al mizeriei umane...”.

Știa să câștige protecții, tot așa cum nu se temea să le piardă. Regina Ana de Austria o dată cu pensia i-a dat și titlul de „bolnavul reginei”. Cardinalul Mazarin i-a retras protecția, nemulțumit de conținutul dedicației din *Typhon*; faptul va îndemna pe poet să se arunce în brațele Frondei. Publicațiile îi aduceau venituri remarcabile; totuși, din cauza firii lui dezordonate, se afla în veșnic conflict cu creditorii. A devenit soțul tinerei Françoise d’Aubigné, care mai târziu, sub numele de Doamna de Maintenon, avea să fie soția morganatică a lui Ludovic al XIV-lea.

Casa lui era loc de întâlnire pentru multe notorietăți ale timpului: scriitori, oameni de litere, mari personaje ale politicii, diplomației și vieții de societate, printre care Boisrobert, Segrais, Sarrasin, Ménage, Pellisson, Marigny, mareșalul d’Albert, ducele de Vivonne, contele de Villarceaux, Grammont, La Sablière ș.a. În plus, figurile feminine: domnișoara de Scudéry, doamna Deshoulières, Ninon de Lenclos, baroana de Neuillant, doamna de Sévigné, doamna de la Sablière, doamna de Lesiguières, doamna de la Suze ș.a. Reuniunile decurgeau într-o ambianță de conversație inteligentă, spirituală, respectându-se în totul normele de *bienséance* care începeau să se impună în stilul vremii. Timp de opt ani, până la moartea poetului, tânăra lui soție a fost în atmosfera acestor reuniuni un factor de grație, de spirit și de însuflețire.

Ne-a lăsat o operă originală, pe deasupra legăturilor ei cu tradiția farsei și cu mode hispano-italiene. A fost denumită: „o izbucnire de râs”; dar nu era întotdeauna un râs jovial, ci și unul trăit, pe de o parte izvorât din mulțimea situațiilor deconcertante și a personajelor lipsite de scrupule, pe de altă parte legat de anumite complexe intime din psihologia poetului.

Gustul pentru teatru în timpul regenței însuma în el două aspecte diferite: unul auster, punând în cauză conflicte puternice, sentimente mari și caractere eroice, și

altul buf, amuzându-se de jocurile nebunești ale fanteziei comice. Înțelegând pulsul vremii, Scarron a unit în opera sa ambele tendințe.

În 1645 s-a jucat comedia *Jodelet ou le Maître valet* (Jodelet sau stăpânul valet). Subiectul – un valet pus să joace rolul stăpânului și în cele din urmă luându-și rolul în serios – era împrumutat de la spanioli, în speță de la Francisco de Rojas. După un an, în spirit asemănător, a urmat *Les trois Dorothées ou Jodelet souffleté* (Cele trei Dorotee sau Jodelet pălmuit). Personajul *gracioso* din comediiile spaniole de capă și spadă devine aici *valetul*. De obicei, în comediiile vremii, acesta era pus să încarneze o seamă de vicii: mincinos, poltron, laș, fără scrupule, dispus oricând la tranzacții. Scarron îi lărgeste personalitatea, îi dă posibilități noi de mișcare, pentru ca prin el să poată parodia persoane la modă, prezumții, afectări, pretenții de bun-gust și de inteligență aleasă, false sentimente de onoare, orgolii de clasă, vanități personale. Jodelet își are filozofia lui aparte. Îi minimizează pe toți cu ușurință: pe Ahile, pe Alexandru cel Mare, pe Artaxerxe, pe Brutus; găsește formule prin care să reducă dintr-o dată demnitatea umană; își proclamă cu satisfacție mediocritatea; învâluie în sarcasm tot ce ar putea să treacă drept „stil înalt” sau superioritate a vieții.

În piesele spaniole din care s-a inspirat Scarron, valetul purta numele de Sancho, ca și scutierul lui Don Quijote. Îi reproducea, de altminteri, și caracterul: natură limitată, prozaică, opunându-se din prudență mediocră oricăror curajuri și aventuri generoase. Scarron, preluându-l, i-a dat numele de Jodelet. Acesta era un personaj comic pe care de zece ani actorul Julien Bedeau îl interpreta cu atâta abilitate și cu atâta ecou în publicul vremii, încât în sentimentul acestuia actorul și personajul interpretat ajunseseră să se confunde.

Scarron are meritul de a fi dat un semn hotărâtor în constituirea unui personaj caracteristic, valetul, mōnit ca prin Molière, Lesage, Marivaux și Beaumarchais să înscrie o linie glorioasă în tradiția comică franceză.

Dom Japhet d'Arménie (1652), tot de inspirație spaniolă, marchează și mai apăsător trăsătura burlescă. În *L'Écolier de Salamanque* (Școlarul din Salamanca) găsim mai multă fermitate dramatică; se încearcă aici o îmbinare de fantezie și realitate într-o situație amuzantă, punctată însă și de episoade serioase. *Le Gardien de soi-même* (Propriul său paznic), comedie imitată după Caldéron, a fost aproape un eșec; nu era în firea lui Scarron să realizeze un comic mai discret.

Principală operă literară a lui Scarron, poate singura care a supraviețuit cu adevărat, este *le Roman comique* (două volume, primul apărut în 1651, al doilea în 1657). Ne interesează aici prin felul cum reflectă aspecte din mișcarea de teatru, din viața actorilor și din creația dramatică a vremii. Povestind aventurile unei trupe de actori nomazi, indivizi diferiți ca mentalitate, ca instrucție, ca proveniență socială, romanul prezintă o galerie de tipuri alcătuind prin alăturarea lor o umanitate în miniatură. Deslușim, în reliefări juste, nuanțate cu pătrundere și umor, culisele psihologice și morale ale vieții de teatru: infumurări, veleități și înfrângeri, mentalități cabotine, invidii și intrigi, rivalități, cugete înăcrite de vârstă și de rutina unei cariere

fără glorie ș.a. Rareori apar și puncte mai luminoase; în genere, scriitorul apasă pe mizeriile profesiunii, pe mulțimea ei de contrarietăți, toate de natură să provoace râsul, însă mai mult un râs amar decât unul vesel.

Se crede că Scarron s-a inspirat pentru acest roman dintr-o scriere similară, *El Viaje entretenido* a spaniolului Agustin Rojas de Villendrado; e posibil totodată să fi avut în vedere trupa de actori a lui Molière.

Uneori Scarron dă impresia că ar vrea să renunțe la concepția sa extravagantă, tinzând spre un teatru mai așezat, transpunând fapte omenești adevărate, „fără să alunece în extravaganțele spaniolilor și fără stingheriri din partea regulilor lui Aristotel“.

Asupra lui Scarron posteritatea a discutat mult. I se pun pe seamă diferite scăderi. Nu cumva exagerează, stăruind să obțină râsul cu orice preț? Adesea, efortul în acest sens alungă spontaneitatea. Un timp, râsul pe care ni-l solicită ne place, ne cucerește; când însă începem să-i deslușim „procedeele“, plăcerea se transformă într-un sentiment de protest și apăsare. E și contrar psihologiei noastre obișnuite să constatăm mereu numai urăteniile acestei umanități din care facem parte, nu și frumusețile ei. Ne întrebăm apoi dacă poetul nu s-a supus prea mult modelelor spaniole, lăsând ca imaginația proprie, de care nu era lipsit, să lăncezească. Și încă un fapt: poate că în scrisul său este prea mult joc, prea multă paradă de paradoxuri, prea multă travestire de carnaval și mascaradă, în toate acestea amestecându-se situații susceptibile de burlesc cu altele cărora trebuia să li se lase neatinsă solemnitatea.

Există însă și merite, peste care nu trebuie să trecem cu vederea. Scarron a fost un maestru al râsului. A proclamat „dreptul la râs“ descoperind în comic valențe noi și conferind scenei puțința de a le reprezenta. Într-o epocă amenințată de dogmatism și de etichetă a reclamat pentru scenă libertatea de a zugrăvi ridicolul și a folosi râsul drept o formă de înfățișare a vieții. Între înaintași, Scarron este acela care anunță cel mai mult pe Molière.

6. Thomas Corneille

În ce măsură, ca autor de teatru, faptul de a fi fost frate cu „marele Pierre“ i-a folosit ori i-a dăunat? Boileau, comentând *Ariane*, lăsa a se înțelege că nu ar trebui să existe o asemenea teamă: „O, biete Thomas, versurile tale, comparate cu ale fratelui tău, dovedesc că nu ești un mezin din Normandia!“ Răspunzând acelor care pretindeau că reputația lui Thomas Corneille ar fi fost și mai mare dacă nu o eclipsa gloria fratelui său, La Harpe a ținut să precizeze: „Reputația fratelui mai vârstnic nu a împiedicat ca mai multe din piesele mezinului să repurteze prin noutatea lor un foarte mare succes; dacă nu s-au putut susține, e din cauza defectelor sale. Scriitorul era îndeajuns de fecund, dar lucra cu extremă facilități; ceea ce e mai degrabă un pericol, nu un merit, când nu se află în joc un mare talent...“.

Voltaire, reluând ideea lui La Harpe, o nuanțează cu mai multă înțelegere: „Mezinul nu avea nici forța și nici adâncimea de geniu a fratelui mai mare; însă limba lui, fără a fi tot atât de puternică, denotă mai multă puritate. Era un om foarte meritoriu, stăpân pe o vastă literatură; dacă exceptăm pe Racine, căruia de fapt nu-i putem opune pe nimeni, este singurul în timpul lui demn să fie socotit îndată după fratele său“.

Thomas Corneille (1625–1709) a studiat de asemenea la ieziuți în orașul natal. Un timp după aceea a funcționat ca avocat al Parlamentului din Normandia. Retrăgându-se, se va dedica creației dramatice și altor munci literare, cu pasiune, convingere și perseverență. Încă pe când era elev în clasa de retorică a început să-și exercite vocația. Colegii săi i-au reprezentat prima încercare, o comedie în versuri latine. E sigur că exemplul fratelui său, și deopotrivă ambianța creată de aceasta în locuința lor comună, i-a sorit imboldul înspre teatru. Se pare că debutul său propriu-zis – *Les Engagements du hasard* (Făgăduielile soartei), comedie în cinci acte inspirată din Calderón (*Los Empeños de un acaso*), reprezentată de comedienii de la Hôtel de Bourgogne în 1647 – i-a procurat autorului un puternic sentiment de mândrie și de mulțumire. Thomas Corneille avea la această dată numai douăzeci și doi de ani; era un debut care îl obliga să stăruie pe calea începută. Timp de patru decenii, consacrate exclusiv teatrului, va da la iveală peste patruzeci de piese, între care unele cu răsunet evident, și în epocă și mai târziu¹.

În ziua de 2 ianuarie 1685 a fost primit la Academia Franceză, ocupând fotoliul rămas gol prin moartea fratelui său. Făcându-i elogiu, Racine a pus în lumină prietenia emoționantă care i-a legat pe cei doi frați; „o prietenie pe care nimic nu ar fi putut s-o tulbure“. Contemporanii îl priveau drept un model de *honnête homme*. După alegerea la Academie s-a ocupat mai puțin de teatru; în schimb, se va aprofunda în lucrări de erudiție filologică, devenind unul din principalii colaboratori la *Dicționarul Academiei*. Spre sfârșitul vieții și-a pierdut vederea, continuând totuși să lucreze. A trăit modest; chiar în anii când era autor aplaudat nu a dispus decât de venituri modice.

A fost un scriitor viu și variat. Nu s-a oprit pe un singur fâgaș; ca și fratele său s-a străduit să găsească neconținut forme înnoitoare, ținând seama de gusturile publicului și de moda zilei. E regretabil că s-a preocupat mai mult de succese momentane, fără a-și simți nevoia de a ținti și mai departe, la perfecționări și soluții capabile să-l fixeze în posteritate.

¹ Cităm pe acelea peste care nu s-a așternut uitarea totală: *Les Engagements du hasard*, comedie (1647); *Don Bertrand de Gigarral*, comedie (1650); *Les Illustres Ennemis* (Dușmanii vestiți), comedie (1654); *Le Géolier de soi-même* (Propriul său temnicer), comedie (1655); *Timocrate*, tragedie (1656); *Bérénice*, tragedie (1657); *Stilicon*, tragedie (1660); *Camma, la reine de Galatie*, tragedie (1661); *Laodice*, tragedie (1668); *Le Baron d'Albikrac*, comedie (1668); *La Mort d'Annibal*, tragedie (1669); *Ariane*, tragedie (1672); *Circé*, tragedie lirică (1675); *L'Inconnu* (Necunoscutul), comedie (1675); *Le Festin de pierre* (Ospățul de piatră), transpunere în versuri după Molière (1677); *Le Comte d'Essex*, tragedie (1678); *La Devineresse* (Prezicătoarea), comedie (1679); *Les Dames vengées* (Doamnele răzbunate), comedie (1695).

A început prin a scrie comedii, adaptând gustului francez producții spaniole. E în concurență cu Scarron, Boisrobert și alții; în genere însă nu-i depășește. Recurge, fără discernământ sigur, și la izvoare de prim ordin (Calderón, Francisco de Rojas, Moreto, Antonio de Solis), ca și la altele obscure. Primele lui comedii – *Don Bertrand de Cigarra*, *Le Géolier de soi-même*, *Les Engagements du Hasard* ș.a. – nu au nimic deosebit: intrigi banale, fantezie uneori burlescă, așteptând totul de la înmulțirea și prelungirea unor peripeții stereotipe, în plus complicări și prolixități din cauza înghesuirii lor în „reguli“. Fac excepție, oarecum: *L'Amour à la mode*, imitată după *El Amor al uso* de Antonio de Solis, în care micile tertipuri și hărțuiri dintre un îngâmfat și o cochetă prilejuiesc autorului unele zugrăviri de moravuri și chiar schițări de caractere; de asemenea, și *Don Bertrand de Cigarra*, inspirat tot dintr-o comedie spaniolă (*Entre bobos anda el juego* de Rojas), în care eroul, un bătrân urâcios, dispeptic, insuportabil ca om, este un promițător tip de comedie.

A trecut într-o a doua parte a creației la tragedii. Contrar aparențelor avem de-a face cu ceva nou. Autorul își dădea seama de gusturile publicului. În lecturile favorite ale acestuia figurau mai cu seamă romanele domnișoarei de Scudéry, cu rafinamentele lor galante, cu analize și discuții amoroase cu tonul ușor prețios, întotdeauna și cu notă moralizantă. Tragediile lui Thomas Corneille corespundeau cu aceste gusturi. Imitația după spanioli e mai rară; în schimb crește influența clasică. Pe scenă multe au înregistrat primiri ieșite din comun.

Cităm în special cazul tragediei *Timocrate*. E o tragedie romanescă, inspirată dintr-un roman de La Calprenède, *Cléopatre* la data aceea neterminat. Eroul apare aici în partidă dublă: sub numele de Timocrate îndreaptă atacuri împotriva cetății Argos; sub numele de Cléomène pătrunde în cetate, câștigă iubirea principesei regale și devine apărătorul cetății împotriva propriei armate. E un *imbroglio* absurd, irațional în premisele sale ca și în întreaga dezvoltare. Cu toate acestea, publicul vremii a sărbătorit piesa ca pe o capodoperă. S-a jucat șase luni de-a rândul (1656), de fiecare dată cu săli pline. Nici o altă piesă în toată epoca nu a cunoscut un succes mai răsunător. Înainte de a obosi publicul, se plictisiseră actorii jucând-o mereu. A întrecut în ce privește șirul reprezentațiilor chiar și *Cid*-ul. Se spune că prietenii poetului l-ar fi sfătuit să se oprească aici; orice altă piesă ar mai scrie, nu va mai putea să găsească o primire ca aceasta. Nu e nevoie să căutăm explicații speciale. Era în joc o modă, un curent, o contagiune trecătoare. De îndată ce reprezentațiile ei au încetat, piesa nu a mai fost reluată, iar astăzi lectura ei ne-ar mai putea solicita doar un interes documentar.

În tragediile ce se vor succeda se păstrează nota romanescă; dar spre deosebire de Rotrou, în ale cărui piese apărea un romanesc mai înaripat, cu fantezie, aventuri și situații imprevizibile, Thomas Corneille cultivă un romanesc convențional tinzând să se încadreze în „reguli“, cu procedee mai stricte și prin forța lucrurilor mai monotone.

Subiectele în genere variază. În toate însă găsim teme, episoade și deznodăminte care se repetă: eroi care iubesc fără nădejde, fiice de regi, dezvăluiri și recunoașteri

care limpezesc situații grele tocmai în momente în care se credea că totul e pierdut, substituirii rău înțelese și amenințând să tulbure grav destine omenеști, scene de gelozie născute din false speranțe; asedii, răzvrătiri ș.a. la Bruyère în *Des ouvrages de l'esprit*, observă că în patru tragedii de Thomas Corneille apar cinci răzvrătiri: două în *Théodot*, câte una în *Darius*, *Pyrrhus*, *Persée et Démétrius*. Evenimentele sunt prelungite și înmulțite pentru a umple în mod obligatoriu patru acte; în ce privește actul al cincilea, conținutul este aproape uniform: răscoala, oprimarea și deznodământul fatal.

În această masă se deslușesc și câteva reliefuri. Ariane pune în mișcare sentimente puternice. Eroina l-a salvat pe Persée de un pericol grav, sacrificându-i tot ce omenеște era cu puțință. Se credea iubită; îndrăznea în sinea ei să simtă că merită să fie. Dar Persée o va părăsi, iar sora ei îi va azvârli în față o ingratitudine necruțătoare. Procesul este înfățișat în date omenеști reale, capabile să smulgă spectatorului lacrimi sincere și să-i creeze în suflet un simțământ de compasiune pătrunzătoare. Camma dezvoltă o situație sesizantă, deși psihologic nu îndeajuns de întemeiată. Camma, văduva regelui Sinatus din Galatia, consimte fără ezitări să-l ia de soț pe uzurpatorul Sinorix, deși îl urăște de moarte. Întreaga cetate se întreabă mirată asupra acestui act, neștiind ce explicație să-i dea. Îndată după săvârșirea ceremoniei religioase, misterul se va dezlega prin moartea tiranului. Otrăvind cupa nupțială, Camma își executase în tăcere planul de răzbunare. Amintim și *Le Comte d'Essex* care se numără de asemenea printre marile succese ale autorului. Tragedia tratează un subiect istoric, în care însă faptele sunt deformate în sens romanesc, poate peste limitele îngăduite, întrucât se aflau în joc evenimentele relativ recente. Ca personaj de teatru însă, contele de Essex e bine conturat. Apare ca un om stăpân pe sine, ferm în fața cabalelor ce se țin în jurul lui și a in Justițiilor întreținute de gelozia reginei, primind cu denmitate dizgrația și soarta nedreaptă ce i s-a pregătit.

Procedeul uniformizant, așa cum l-am întâlnit la majoritatea subiectelor, apare și în configurarea personajelor. Adesea, caracterele sunt fixate dinainte, intriga oferind o canava utilă pentru trăsături prestabilite: eroi pe cât de capabili în luptă, pe atât de virtuoși și de avântați în dragoste; principi ambițioși, dispuși ca în lupta pentru putere să ajungă până la crimă și trădare, principese mândre, cerând ca înainte de a-și dărui inima să li se dea dovezi de virtute, de bravură, de sentiment al jertfei; cavaleri sperjuri, în stăpânirea unor pasiuni tulburi, confundând în același tumult intim crima pasională cu crima de stat; monarhi înțelepți, hotărând de bunăvoie să treacă sceptrul în mâini mai tinere; supuși devotați, gata din sentimentul datoriei să renunțe la viață; ș.a.

Privite de la distanță, personajele și situațiile mânuite de Thomas Corneille seamănă cu acelea din dramele fratelui său. De aproape însă, iluzia se sfărâmă. Nu ne transpun deopotrivă într-un aer tare, în regiuni mărețe și austere; stăruie mai degrabă în domenii accesibile, în care coarda eroică se edulcorează prin note galante, în care cuvintele de glorie răsună mai mult în urechi decât în cugete și în care feroarea convingerii alunecă adesea în umbra faptului convențional.

A desfășurat o activitate de teatru și în colaborare. Notăm mai cu seamă comedia *La Devineresse ou madame Jobin*, scrisă împreună cu Jean Donneau de Visé¹. O falsă prezicătoare uluiește Parisul. Îi sunt aduse pe scenă manevre iscusite, reușind să întrețină nesfârșite mistificări. Toate acestea produceau deliciul spectatorilor. E o piesă de „mașini“, gen practicat adesea, mai ales în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, întotdeauna cu succesul asigurat. Menționăm de asemenea transpunerea în versuri a unei piese de Molière: *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, în momentul acela ca și dispărută de pe afiș, întrucât mentalitatea vremii admitea cu greu teatru scris în proză. Unele păreri contemporane pretind că faptul nu are importanță; ar fi fost mai mult o chestiune comercială decât un act de creație dramatică. Există însă și alte păreri: Thomas Corneille s-a supus unei rugăminți venite din partea văduvei lui Molière și a făcut aceasta din spirit de pietate pentru marele său contemporan.

Repertoriul lui Thomas Corneille nu mai înfruntă de mult examenul scenei. La lectură însă părți întregi rezistă. În epocă, aproape toate piesele i-au fost aplaudate. Aceasta înseamnă mult. Înțelegem în ce fel se orienta gustul publicului, câtă corespondență exista între acesta și scriitorii vremii, ce trepte au precedat constituirea teatrului clasic propriu-zis.

7. Alți contemporani: La Calprenède, Benserade, Boisrobert, Saint-Sorlin, Tristan l'Hermite, Cyrano de Bergerac

Există încă o serie bogată de nume caracteristice, meritând să fie amintite.

Gautier de Coste, sieur de La Calprenède (1609?–1663) aparține literaturii în primul rând prin romanele sale, în speță *Cléopatre*, *Cassandre*, *Faramond*, ou *l'Histoire de France* ș.a. A scris și pentru teatru: tragedii, tragicomedii, piese cu subiecte din epocă, acestea din urmă de fapt mai mult romane dialogate. Nici una nu se impune prin ceva remarcabil. *La Mort de Mithridate* (1637) are totuși un merit; i-a inspirat lui Racine dorința de a scrie o piesă cu subiect asemănător. *Bradamante*, *Le Comte d'Essex* și *Jeanne d'Angleterre* vor fi reluate și perfecționate de Thomas Corneille; notăm că de fiecare dată acesta avea să-și omagieze predecesorul. În toate apare un romanesc fastidios, în genere puțin convingător, exprimând însă cu vivacitate și cu străluciri de o clipă afectări, mode, artificii și convenții ale epocii.

Isaac de Benserade (1612–1691) aparține teatrului mai mult marginal. A debutat ca autor dramatic în 1635 cu tragedia *Cléopatre*. I-au succedat la scurte intervale: tragedia *La Mort d'Achille*, tragicomediile *Iphis et Janthe* și *Gustave*,

¹ Om de litere francez (1640–1710). A debutat în critică, subliniind scăderi în opera lui Corneille și a lui Molière. Mai târziu va deveni un admirator al celui dintâi, dar își va păstra rezerva față de Molière, ca și față de Racine și Boileau. A întemeiat în 1672 revista *Mercure galant*, care pe deasupra criticilor și adversităților a putut să înscrie o carieră îndelungă. A scris și numeroase piese de teatru: comedii și tragedii „cu mașini“.

tragedia *Méléagre*. E vorba de piese mediocre, primite cu răceală de contemporani, fără ecou în posteritate. Totuși, în 1674, aceste piese i-au adus fotoliul de academician, urmând lui Chapelain, celebru poet și critic.

A dovedit însă talent și ingeniozitate în a compune scenarii de balet. Genul era practicat în sfera curții și constituia o formă de divertisment rafinat al păturii aristocratice. S-a dedicat acestei activități timp de două decenii. Scenariile constau din dramatizări mitologice, într-un stil manierizant și adaptat regulilor de etichetă, în care regele, membrii familiei regale, marii seniori, femeile frumoase din aristocrație și alte persoane din anturajul curții preluau rolurile de actori. Benserade, poet de curte prin excelență, știa să folosească facilitățile genului, să măgulească prin ele vanități ori veleități artistice, să aprindă focuri de artificii, să îmbrace scilipiri de moment în versuri grațioase, să mascheze lipsa de substanță și de adevăr a situațiilor reprezentate prin abilitate și strălucire poetică.

S-a spus, bineînțeles cu intenție malițioasă, că Benserade a izbutit să reunească trei aptitudini ireconciliabile: să glumească pe seama puternicilor zilei fără ca aceștia să se supere, să rămână galant până la bătrânețe fără ca prin aceasta să devină ridicol, și să se îmbogățească gândind și compunând versuri.

Boisrobert înscrie în mișcarea de teatru din epocă un moment pitoresc. În făptura lui aparte, ca într-un joc grotesc de contradicții, întâlnim tot atâtea vicii ca și calități. A trăit între 1592 și 1662; numele întreg. François de Metel de Boisrobert; profesiunea: abate la Châtillon-sur-Seine, preot (*aumônier*) al regelui, consilier de stat. Era viu, inventiv, spiritual; avea o extraordinară memorie a faptelor mici și trecătoare, ceea ce îi ajuta să descopere și să rețină tot felul de întâmplări din culisele vieții contemporane și să le povestească în mod sugestiv și agreabil amatorilor de *potin*-uri mondene și politice. Aceste calități i-au deschis drum spre intimitatea lui Richelieu, căruia îi furniza informații cancaniere din diferite sfere mai apropiate sau mai depărtate de curte. Slujindu-i drept consilier literar în veleitățile lui de actor dramatic, a fost purtătorul de cuvânt al cardinalului în relațiile lui cu Academia. La un moment dat, din cauza unor manifestări prea libertine ale protejatului său, cardinalul și-a impus față de el, nu fără preget, o atitudine mai de rezervă. Anecdota pretinde că într-o zi când cardinalul a căzut bolnav la pat, medicul său i-ar fi prescris: „Monsignore, toate drogurile noastre sunt de prisos, dacă nu le veți amesteca de fiecare dată cu câte puțin Boisrobert...“.

Avea viață intensă de lume. Se deda cu frenezie jocurilor de noroc; când nu mai izbutea să-și achite datoriile, propunea „să le plătească în versuri“. Recita cu talent, din care cauză unii contemporani îi spunea „abatele Mondory“, după numele celebrului actor. Frecventa sălile de spectacol cu pasiune. Nimic din ceea ce aparținea vieții de teatru nu-i era indiferent: atmosfera de la repetiții și de la premiere, contactul cu trupele și cu poeții, intrigile din culise, marile și micile rivalități dintre autori și actori, reacțiile publicului, febra succeselor ori rumoarea eșecurilor, anecdotele și cancanurile ce puteau să se ivească și să se amplifice aici.

Contemporanii ni l-au înfățișat adesea ca pe un om lipsit de simțul moral, ignorând condițiile demnității, ale măsurii și chiar ale respectului de sine; alte mărturii pretind că în sinea sa era un prieten sincer al oamenilor de litere, că pe mulți i-a ajutat într-un chip real și totodată discret, că la calomniile cu care a fost împroșcat nu a răspuns niciodată cu vindicație și că în felul său de a păcătui nu punea rea-credință, ci mai degrabă bonomie ori puțină inconștiență boemă.

În genere, imaginea despre Boisrobert este aceasta: a avut pasiunea teatrului, nu și geniul lui. Fără vreo preferință aparte, a manifestat interes pentru toate genurile la modă; îi trebuia cu orice preț să respire în atmosferă teatrală. Se spune că atunci când trupa regală i-a notificat că se dispensează de serviciile sale (dispăruse marelui protector), s-a apropiat de trupele nomade (italiene, spaniole, olandeze) și chiar de trupele de *tréteaux*, cerându-le azil.

Avem de la el optsprezece piese¹. Dintre acestea, doar puține au putut supraviețui cu adevărat. Autorul proceda cu facilitate, superficial. Se mulțumea adesea să transpună intrigi complicate și *imbroglio*-uri spaniole, fără a încerca asupra lor anumite filtrări și rafinări mai stăruitoare, capabile să le insuflă adevăr și să le dea identitate locală. Dacă din când în când s-a putut elibera de clișee, e pentru că a privit mai atent atât în jurul lui cât și în el însuși, nu cu pătrundere sistematică, dar oricum cu mai multă scrutare și mai multă psihologie.

În *La belle Plaideuse*, de exemplu, există o scenă remarcabilă: fiul care voia să contracteze un împrumut este adus în fața unui cămătar necruțător, în realitate însuși tatăl său. Molière, în *Avarul*, va reedita acest motiv. *La Jalouse d'elle-même*, adaptare după *La celosa de si misma* de Tirso de Molina, e făcută cu vioiciune, abilitate și simț comic. Léandre a venit în capitală pentru a se căsători. Dar înainte de a se prezenta logodnicei sale, se îndrăgostește năprasnic de o doamnă mascată căreia nu i-a văzut decât mâinile, destul însă ca s-o presimțită de o frumusețe răpitoare. Până în cele din urmă, trecând prin multe complicații și intrigi, vom afla că logodnica și misterioasa adorată erau una și aceeași persoană.

Găsim la Boisrobert, în ce privește împrumuturile lui din autorii spanioli, un amestec oarecum ciudat de modestie și orgoliu. În prefața piesei *La folle Gageure ou les Divertissements de la comtesse de Pembroke*, inspirată după *El Mayor imposible* de Lope de Vega, poetul francez declară că Lope este mare, că întotdeauna s-a depășit pe sine, că nu a întâlnit în nici o altă parte frumuseți și străluciri mai evidente, la care adaugă: „...totuși îndrăznesc să cred, fără a deveni prezumțios, că din rudimentară și dezordonată cum era (piesa imitată, *n.a.*) am redat-o mai limpede și mai cu strălucire; dacă muzele

1 Menționăm ca mai cunoscute: *le Couronnement de Darie* (Încoronarea lui Dariu), tragicomedie (1642); *La vraie Didon ou Didon la chaste* (Adevărata Didonă sau Didona cea castă); tragedie (1643); *La Jalouse d'elle-même* (Geloasă pe ea însăși), comedie (1650); *Les trois Orontes* (Cei trei Oronte), comedie (1653); *La folle Gageure* (Rămășagul nebunesc), comedie (1655); *La belle Plaideuse* (Frumoasa avocată), comedie (1655); *Les généreux Ennemis* (Inamicii generoși), comedie (1655); *Les Coups d'amour et de fortune* (Loviturile iubirii și ale soartei), tragicomedie (1656).

noastre nu sunt atât de inventive ca muzele italiene și spaniole, oricum sunt mai pure, mai aproape de reguli“.

Revenim la comedia *La belle Plaideuse*, cea mai bună din toate. Ne câștigă de la început prin autenticitatea cadrului în care se petrece acțiunea. Acesta nu mai e schematic, o stradă sau o piață indiferent din ce oraș, și are înfățișare vie, reală. Pătrundem, de pildă, în magazinul bijutierului Midan unde întâlnim pe Armidor, burghezul veșnic temător de a nu-și pierde avutul, dar în fond tată bun și afectuos; pe Ergaste, îndrăgostitul naiv, pradă sigură pentru intriganți și cămătari; pe Argine și Corinne două fături feminine preocupate să facă impresie bună, deși conduita lor e discutabilă; pe Filipin și Brocalin, doi indivizi certați cu justiția; pe Barquet notarul, cu tarele profesiunii sale; pe Midan și Dorette, negustorul și vrednica lui secundantă, plină de surâsuri și bunăvoință când e vorba să atragă mușterii, abilă și experimentată în a nu-i pierde.

Tabloul trăiește; e luat din lumea înconjurătoare. Suntem încă departe de comedia de caracter. Dar în ce privește comedia de observație și de moravuri, pasul făcut contează. Lui Boisrobert, oricum, îi revine acest merit: în convenția cea mai domnea într-o bună parte a teatrului contemporan a făcut o nouă spărtură. Deci încă o poartă deschisă pe drumul înspre marea comedie.

Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595–1676) era mare demnitar: consilier al regelui, controlor general în armată, secretar general al Marinei din Levant. Se număra printre familiarii cardinalului Richelieu, care i-a încredințat toate preocupările și secretele lui literare. A devenit autor de teatru din ordinul protectorului său; o dovadă, printre altele, este și aceea că îndată după moartea cardinalului a părăsit această activitate pentru totdeauna. Richelieu l-a întrebuințat pentru a-și vedea intențiile dramatice traduse pe scenă.

Prima piesă, comedia *Aspasie*, deși mediocră, a fost primită cu aplauze (1636). *Scipion* și *Roxane*, două tragicomedii, sunt cu desăvârșire obscure; tot așa și tragedia *Erigone*. În schimb, comedia *Les Visionnaires* (Vizionarii), reprezentată în 1637, continuă să-și păstreze prospețimea.

Comedia nu are acțiune propriu-zisă. Constă dintr-o succesiune de scene, toate cu intenție satirică, pe alocuri chiar cu accente de asprime și de caricatură. Obiectivul real, nemărturisit, este societatea „prețioasă“, în speță Hôtel de Rambouillet. Defilează prin fața noastră, fără o ordine anumită, o galerie întregă de figuri originale: Artabaze, un căpitan poltron, lăudându-și vitejiile; Amidor, „poet extravagant“, amestecând în limba lui „ronsardizată“ latinisme de circumstanță; Filidan, gata să celebreze frumuseți ideale, toate apărute doar în închipuirea lui; Phalante, exaltat de castelele lui imaginare, cu parcuri, alei, fântâni și havuzuri; Mélisie, îndrăgostită la nebunie de Alexandru cel Mare, eroul din ultimul roman citit; Hespérie, convinsă că nici un bărbat nu ar putea să reziste farmecelor sale; Sestiane, pasionată de teatru, disertând în mod savant asupra „regulilor“. Deslușim, prin transparența aluziilor și situațiilor, figuri din saloanele timpului: doamna de Sablé, doamna de Rambouillet, doamna de Chavigny ș.a. Faptele sunt luate din

observarea realității. Fiecare din portretele amintite constituie un mic studiu de caracter. Plăcerea spectatorului și zugrăvirea veridică a realității se conjugă. Se prefigurează personaje și atitudini cărora Molière, în *Les précieuses ridicules* și *Les Femmes savantes*, le va da cristalizarea definitivă.

Trebuie să amintim în legătură cu acest autor de încă două opere: *Mirame* și *Europe*. Amândouă i-au fost inspirate de Richelieu și scrise din ordinul acestuia. Nu s-a putut stabili cu precizie în ce a constat partea de contribuție a fiecăruia. Se crede în genere că paternitatea aparține cardinalului; Desmarests a avut în sarcina lui să scrie versurile și apoi să acopere cu numele lui nerăbdările veleitare de autor dramatic ale primului ministru.

Cu privire la acțiunea și sentimentele din *Mirame* sunt de făcut rezerve. Tragedia este construită din artificii și nu se deosebește cu nimic de mulțimea pieselor similare din repertoriile vremii. O fiică de rege este iubită de doi oameni tineri, unul atacând cetatea, altul apărând-o. La știrea că iubitul ei ar fi murit, ia otravă; nu ar înțelege să-i supraviețuiască. Dar acesta revine teafăr; dispariția lui fusese numai un zvon. Mirame revine și ea la viață; otrava doar o adormise. Un subiect de convenție, o canava rece, în care totuși pe alocuri puteau să fâșnească accente romanești și umane: întâlnirea nocturnă din grădină, fidelitatea în dragoste, dusă până la capăt, puterea de a iubi cu atât mai mult pe cel în suferință s-au izbit de o nedreptate.

Pentru reprezentarea acestei piese s-au făcut pregătiri neobișnuite. S-a cheltuit o sumă enormă pe atunci. Arhitectul Lemercier a primit dispoziții să construiască o sală specială în chiar incinta palatului. Este aceea în care peste câțva timp aveau să funcționeze trupa lui Molière și spectacolele de operă. Cardinalul, cu toată diplomația și arta lui de a disimula, nu a putut să ascundă în ce măsură această pregătire îl interesa direct. A supravegheat el însuși decorarea sălii; participa la repetiții și a întocmit personal lista invitaților. Niciodată până atunci o reprezentație de teatru nu se petrecuse într-un cadru mai strălucitor și în asistență nu figuraseră atâtea notorietăți: prinți de sânge, marea nobilime, ierarhii bisericii, miniștri, diplomați, scriitori și artiști învestiți cu protecția oficială. Cardinalul, atent la orice mișcare, cu greu își putea ascunde emoția și îngrijorarea. Când se aplauda părea fericit. Fontenelle, în *La Vie de Pierre Corneille*, surprinde momentul și îl redă malițios, cu un umor reținut: „... (cardinalul) când se ridica și în loja lui își dezvelea pe jumătate statura pentru a fi văzut de spectatori, când încerca să le impună tăcere, avertizându-i astfel că vor urma pasaje și mai frumoase...”.

Totuși piesa a căzut. Nu trezise nici pe departe entuziasmul scontat. Devotații cardinalului s-au grăbit să arunce vina pe comedieni. S-au luat măsuri în grabă pentru că la a doua reprezentație incidentul de la premieră să nu se mai repete. Adevărul este că în jurul piesei se făcuse prea mult zgomot și că aceasta a provocat în opinia publică un sentiment de rezistență. Richelieu era temut, admirat, dar nu și iubit; în pretenția și în vanitatea lui literară era oricum o parte slabă, pe care adversarii înțelegeau s-o speculeze; în plus, corul de elogii și de pronosticări

lingușitoare crease în jurul piesei o atmosferă servilă, irespirabilă; în asemenea condiții, chiar dacă *Mirame* ar fi fost cu adevărat o capodoperă, o manifestare de răceală ori de rezervă devenea inevitabilă.

Cu *Europe*, piesa următoare, eșecul s-a repetat. Găsim aici o idee grotescă – în orice caz, puțin fericită – a cardinalului: să-și celebreze pe scenă într-o alegorie dramatică triumfurile politicii lui externe.

Spicuim câteva trăsături și momente, cu titlu de curiozitate. Subiectul pune în cauză, personificându-le, fapte din diplomația vremii. Aflăm despre „marea dispută ce agită viața principalelor state”. Statul spaniol e primul obiectiv. Deslușim ambițiile acestuia, ruinarea lor și apoi dezamăgirea care era firesc să urmeze. Procesele și conflictele sunt redată prin personificări naive, amintind oarecum de moralitățile din Evul Mediu. De exemplu: Ibère iubește pe Europe; respingându-l, aceasta se apropie de cavalerul Francion; ca să poată ajunge la Europe, Ibère vrea să câștige Ausonia; Francion între timp întreprinde acțiuni importante: cucerește Monaco, înăbușă o revoltă internă, ia în stăpânire Sedanul („locul unde într-o zi ar putea să înflorească destinul răzvrătiților”); Ibère și Germanique ajung în situația că nu se mai pot ajuta unul pe altul; înțelept, Francion le oferă pacea; Europe, recunoscătoare, îi dă binecuvântarea ei. La sfârșit, găsim și o *Cheie* („*la Clef*”), cu explicații de rigoare: *Albione* este Anglia; *Alpine*, doamna de Savoia; *La Roche Rebelle*, La Rochelle; „cutia de diamante a Austrasiei”, Nancy; ș.a.m.d.

Posteritatea regretă că Richelieu, omul politic cu locul său atât de bine fixat în istoria civilizației franceze, sub raport literar a dat dovadă de atâtea puncte slabe și alunecări subiective.

François Tristan l’Hermite, sieur de Soliers (1601–1655), se numără în epocă printre scriitorii de ordinul al doilea. În teatru, în raport cu mulți din contemporanii săi, a lăsat o operă mai puțin întinsă. Însă ca valoare, ca semnificație, ca prezență în mișcările și tendințele vremii, această operă trece înaintea multora.

În *Le Page disgracié* (Pajul dizgrațiat), roman apărut la Paris în 1643, poetul își povestește singur viața, pe alocuri – poate – îmbogățind-o cu unele ficțiuni și cochetării vanitoase. Descindea dintr-o familie cu blazon și amintiri puternice. La vârsta de treisprezece ani, în urma unui duel, s-a refugiat în Anglia, mai târziu în Norvegia. Încercând să străbată Franța incognito ca să ajungă în Spania, a trebuit să se oprească la Poitou din lipsă de mijloace materiale. Prin intervenția unui senior de la curte i s-a obținut grațierea. Dincolo de această autobiografie, datele despre viața lui ne lipsesc. Știm că era o fire dezordonată, aventuroasă, cu aplecări incorrigibile spre jocurile de noroc, predestinat parcă să nu se poată administra și să se zbată în lipsuri materiale. Numele său i-ar fi dat posibilitatea de a face carieră în armată; sănătatea însă nu i-a îngăduit aceasta. S-a văzut nevoit astfel să primească situația umilitoare de poet curtean, întâi în casa lui Gaston d’Orléans, apoi pe lângă ducesa de Chaulnes și în cele din urmă în preajma ducelui de Guise. Spre deosebire de fratele său, Jean-Baptiste l’Hermite, despre care aflăm din mărturii contemporane că era „pana cea mai venală care a putut să existe vreodată”, Tristan

a păstrat întotdeauna o măsură și o pudoare artistică, evitând ca poet complezențele și afectările nesincere. Anii petrecuți la curtea ducelui de Guise i-au fost mai liniștiți; a cunoscut aici pe Quinault pe care l-a inițiat în meșteșugul poetic. O boală de plămâni i-a întrerupt noile lui planuri scriitoricești.

Reținem din creația lui tragică trei drame: *Mariamne*, *La Mort de Sénèque* și *La Mort du grand Osman*.

Premiera celei dintâi – în 1636, câteva luni înainte de reprezentarea *Cid*-ului, tot la teatrul du Marais – a fost un adevărat triumf. Piesa avea să rămână pe afiș și în anii următori, rivalizând în repertorii alături de marile drame ale lui Corneille și Racine. Subiectul e cunoscut. Fusese încercat și înainte, de Alexandre Hardy. Hérode, regele Iudeei, și-a reluat tronul cu ajutorul legiunilor romane. Fire tiranică, violentă, își iubește soția, pe Mariamne, cu o idolatrie aproape sălbatică. Nu se mulțumește că e stăpân pe ființa ei fizică; i-ar vrea și adeziunea sufletească. Adus la disperare de rezistența mândră a tinerei femei, pradă și geloziei, o ucide. Remușcările îi vor intensifica și mai chinuitor pasiunea, aducându-l în stare delirantă.

Poetul s-a apropiat cu înțelegere și cu intuiție sigură de esențele umane ale acestui subiect. Hérode e un personaj complex; îi urmărim reacțiile cu răsuflarea oprită. Înregistrăm întreaga gamă a procesului pasional, de la semnele incipiente până la prăbușirea finală: bănuieli, porniri de ură și de ferocitate, dări îndărăt urmate îndată de și mai impetuoase izbucniri, deznădejdi ale geloziei, regrete, sete a simțurilor, stări halucinatorii, suferințe și crispări ale ambiției rănite, alunecând cu nepotolire în delir și nebunie, chinuri ale remușcării. Personajul în mare măsură se aseamănă cu Othello. Respectarea unităților restrânge însă cadrul; despre multe din manifestările personajului aflăm doar indirect prin relatări în cuprinsul actelor.

Primele două acte, într-adevăr, sunt ocupate cu expuneri. Dar începând din actul al treilea asistăm la scene puternice, al căror dramatism intens culminează în versuri pregnante. Tetrarcul, acuzându-și soția de o crimă imaginară, cere judecătorilor să pronunțe împotriva ei sentința capitală. Dar cu cât o înfierează mai tare, cu atât își dă seama că o va iubi întotdeauna: „Simt cum sângele meu curge printre lacrimile tale¹”. Mariamne rămânând implacabilă, Hérode dă ordin ca regina să fie arestată; în aceeași clipă însă, îndoielile îi cuprind și mai mult spiritul, muncindu-i-l în mod dureros. Întemnițată, Mariamne își păstrează în nobila și curajoasa ei resemnare întreaga frumusețe. Preferă să moară decât să confirme prin slăbiciune și teamă o crimă pe care n-a făptuit-o.

La gloria acestei piese a contribuit și primul ei interpret, actorul Mondory. În cadrul unei reprezentări extraordinare la Palais-Cardinal, în august 1637, șapte luni după succesul de la premiera *Cid*-ului, în vreme ce interpreta rolul lui Hérode, actorul, lovit de un atac de apoplexie, a fost obligat să părăsească scena.

Cealaltă tragedie, *La Mort de Sénèque*, pe deasupra multelor ei defecte de construcție, se remarcă prin puterea tabloului istoric și prin caracterul realist al

¹ *Je trouve que mon sang coule parmi tes pleurs...*

situațiilor descrise. Critica s-a întrebat dacă acest realism nu a întrecut uneori măsura, făcând ca prin modernitatea lui să se micșoreze ficțiunea dramatică și atmosfera necesară situației tragice. Néron oscilează; nu are încă tăria de a-și da pe față adevărul său caracter și de a-și asuma răspunderea crimelor făptuite. Recunoaștem totuși un portret pe care peste câțeva vreme îl va desăvârși Racine în *Britannicus*. Modernitatea amintită mai sus se referă la felul mai mult judiciar decât dramatic în care lui Seneca îi sunt administrate constrângeri fizice și morale. Eroul e pus grav în cauză; i se lasă totuși o libertate aparentă, parcă sub beneficiul unei cauțiuni. I se atribuie complici; au loc confruntări cu aceștia; este acuzat și apoi condamnat; toate acestea se petrec cu regularități procedurale, accentuând în primul rând succesiunea faptelor, nu psihologia personajelor.

Drăma din anul următor (1646), *La Mort du grand Osman*, împletește în același conflict o situație pasională cu una politică. Poziția sultanului Osman se clatină. Pentru a și-o consolida, reflectează să ia în căsătorie pe fiica unui mare demnitar. Văzând-o, e dezamăgit. Între timp, tânăra fată s-a îndrăgostit de el cu pasiune. Ofensată, hotărând să se răzbune, intră în tabăra unor conspiratori, dar curând își dă seama că a comis o infamie și cere sultanului să-și apere viața. Osman preferând cu mândrie moartea, tânăra fată, din dragoste și din remușcare, își ia și ea viața. Faptele decurg aspru, arid, ținându-ne în încordare, dar fără să ne emoționeze. Personajele totuși ne impun prin neînduplecarea cu care rămân credincioase pasiunilor și trăsăturilor lor dominante.

Tristan l'Hermite și-a încercat aptitudinea dramatică și în comedie. Reținem un singur titlu: *Le Parasite*. Aflăm dintr-o însemnare a editorului Combé că piesa a plăcut la Luvru, în fața publicului regal, tot atât de mult ca și pe scenele publice. Subiectul combină elemente din comedii italiene și spaniole. Un tânăr îndrăgostit a izbutit să se introducă în casa iubitei sale, convingând pe mama acesteia că este fiul pe care i l-au răpit pe vremuri turcii. Stratagema este descoperită, dar în loc de vreo pedeapsă tinerii vor primi, firește, binecuvântarea. O farsă de tip curent în epocă, salvându-se prin vervă, situații bufe și prin specularea unui personaj adiacent, nesățiosul Fripesauce.

În tot ce a scris pentru teatru după debutul său cu *Marianne*, Tristan l'Hermite nu a izbutit să se întrecă pe sine. Piesa amintită constituie o piatră de hotar anunțând două trăsături cardinale ale dramaturgiei de mai târziu: naturalul e preferabil situațiilor extraordinare; după cum studiul de caractere oferă efecte mai pătrunzătoare decât intrigile complicate și loviturile de teatru.

În această galerie de contemporani e necesar să amintim și de Cyrano de Bergerac (1619–1659). Contribuția lui în teatrul vremii nu a marcat date esențiale; rămâne totuși interesant printr-un pitoresc aparte, prin atitudinile lui de frondă împotriva scrisului rece și dogmatic, prin jocul său spiritual, prin setea lui de libertate intelectuală, prin tonul viu pe care știa să-l dea scrisului său satiric și în general prin prezența lui spumoasă în diferitele mișcări ale vremii, viața de teatru numărându-se printre acestea.

Hector-Savinien Cyrano – acesta este numele lui adevărat – și-a trăit viața în mod boem, cu îndrăznele libertine, fără să se teamă de prejudecăți și convenții. Bizareriile sale scânteiau de umor, inteligență și originalitate. În scrierile sale nu găsim ordine, sistemă, profunzime; ne cuceresc însă prin verva lor bogată, cu formulări ingenioase, cu adevăruri ale observației și ale simțirii mânuite în ascuțișuri de floretă. Fondul rămâne pe un plan mai șters; principiul e forma poetică: „contează agrementul spiritual, nu substanța”; „nu trebuie cântărite lucrurile; din moment ce pot avea străluciri, în focul lor se purifică defectele oricare ar fi ele”.

În epocă a întâlnit rezistențe. Dovadă, conflictele cu diferiți scriitori și actori (Scarron, Loret, Dassoucy, Molière, Montfleury ș.a.), „mazarinadele” (pamflete la începutul Frondei), interdicțiile pronunțate împotriva lui din cauza scandalurilor întreținute de îndrăznelile sale licențioase. Boileau totuși i-a luat apărare. Îl prefera, cu scrisul său vivace și original, scriitorilor reci, corecți și convenționali.

Ca autor de teatru, a dat mai întâi la iveală tragedia *La mort d'Agrippine*. Reprezentarea ei la Hôtel de Bourgogne, în 1654, a provocat scandal. Piesa a fost interzisă din cauza îndrăznelilor de gândire cuprinse în ea. Ca liber-cugetător, Cyrano se ridica împotriva autorității, în speță împotriva dogmelor aristotelice. Nega ideea providenței și a imortalității sufletului. Credea în constituția atomică a materiei și în fenomenul universal al mișcării, combătând prin aceasta miracolele și concepția religioasă asupra creațiunii. În cea mai de seamă scenă din piesă, având în centrul ei moartea Agripinei, aceste idei sunt spuse răspicat. Iată anume cum îi vede Séjan pe zei și în ce fel înțelege să se teamă de judecata lor:

*...Ces enfants de l'effroi,
Ces beaux riens qu'on adore, et sans savoir pourquoi,
Ces altérés du sang des bêtes qu'on assomme,
Ces dieux que l'homme a faits et qui n'ont point fait l'homme,
Des plus fermes États ce fantasque soutien,
Va, va Térentius, qui les craint ne craint rien...!*

A scris și o comedie, *Le Pédant joué* (Pedantul tras pe sfoară), jucată în același an. Poetul venea aici cu amintiri din colegiul Beauvais unde își făcuse studiile. Sub numele ușor disimulat de Granger caricaturizează pe Jean Grangier, superiorul de la acest colegiu. Portretul este pe cât de viu pe atât de necrușător: un personaj respingător, avar, neîngrijit, urât, închipuit, pe deasupra îndrăgostit în mod ridicol. În vechiul teatru francez reprezintă un tip caracteristic de pedant. Molière îl va număra printre modele sale. De fapt, și alți scriitori se vor inspira din opera lui

1 Acești copii ai groazei, / Aceste nimicuri frumoase pe care le adorăm fără să știm de ce, / Acești însetați de sângele animalelor care le sunt sacrificate, / Acești zei pe care i-a făcut omul, nu ei pe om, / Acest închipuit sprijin al statelor celor mai puternice, / Fii pe pace, Terentius, cine se teme de ei nu se teme de nimic...

Cyrano: Corneille (*Agrippine*), Voltaire (*Micromégas*), Fontenelle (*De la Pluralité des mondes*).

Cyrano de Bergerac a fost un spirit independent. Epoca sa nu l-a înțeles îndeajuns. Un portret ca acela pe care i l-a făcut Dassoucy, accentuând mai cu seamă defectele fizice, era nedrept și răutăcios. Deducem însă din el în ce măsură poetul trezea invidia confrăților săi. În actele sale de emancipare, Cyrano nu s-a ridicat până la o conștiință politică, în așa fel încât să-și pună probleme privind structura și reforma societății. De altminteri, luată în totalitate, epoca nici nu l-ar fi sprijinit într-o asemenea încercare. Reținem însă că în natura sa vizionară și în judecata lui aparent dezordonată își făceau drum intuiții clarvăzătoare, anticipând oarecum gândirea iluministă din secolul următor.

CAPITOLUL XVII

CLASICISMUL FRANCEZ (VI)

MOLIÈRE

1. Aspecte biografice

Viața lui Molière a fost o viață de muncă încordată și de dăruire totală unei ide. Incontestabil, poetul a avut geniu; dar nimic din scrierile și intuițiile marii lui inteligențe nu ar fi ajuns la adevăruri și cristalizare fără voința lui neîncetată de a cunoaște, de a sonda adânc în realitatea umană și de a pătrunde în esența lucrurilor prin ordinea necruțătoare a gândirii raționale.

Lăsăm la o parte mulțimea de legende, de anecdote și de supoziții brodate de-a lungul vremii pe seama lui. Ne oprim, chiar dacă prin aceasta am sărăci capitolul de culoarea și pitorescul său, doar asupra faptelor care se cunosc cu certitudine.

Copilul Jean-Baptiste, fiul tapițerului parizian Jean Poquelin din rue Saint-Honoré, s-a născut în ziua de 15 ianuarie 1622. A crescut în acest mediu burghez, printre oameni cumsecade, a căror robustețe de spirit și ale căror virtuți vor fi adeseori evocate în operele lui. Își pierde mama pe când avea abia vârsta de zece ani. O a doua soție a tatălui său va înceta și ea curând din viață. Presupunem că aceste dolii, cu frământarea lor inerentă în atmosfera familială, nu au rămas fără urmări în sufletul viitorului poet. Tatăl, doritor de a-i asigura situație burgheză onorabilă, i-a dat puțința să-și facă instrucția în bune condiții. A fost elev în colegiul iezuiților Clermont; la Orléans, în anii următori, și-a luat licența în drept. Avea înaintea lui drumul deschis spre cariere promițătoare: avocat, procuror, notar; în plus, titlul de „*valet-tapissier du roi*” pe care tatăl său îl cumpăraseră, o dată cu prelungirea pe numele fiului a sarcinii de „tapițer ordinar” al curții regale. S-a înscris în barou, dar fără ca aceasta să-l intereseze. Proaspătul avocat venea doar arareori la Palatul de Justiție; nu se preocupa nici să se afirme în această carieră, nici să-și constituie clientela. În scurt timp o va și păsări pentru totdeauna.

Tânărul Poquelin se va îndrepta spre teatru. Era în joc o atracție demonică, irezistibilă. Perrault ne asigură că tapițerul a primit vestea cu neplăcere. Din ceea ce

a urmat deducem că s-a produs un mare conflict familia. Câtăva vreme, răzvrătitul s-a aflat pe străzile Parisului, fără bani, fără sprijin, deocamdată și fără o viziune clară a ceea ce avea să întreprindă. În familia Béjart de care s-a legat în această epocă, a cunoscut câțiva scriitori și actori, și deopotrivă ceva din freamătul noutăților de teatru, al culiselor, al premierelor, al micilor și marilor scandaluri din această lume. Mai cu seamă, aici a întâlnit pe Madeleine Béjart, femeie tânără, frumoasă, inteligentă, cunoscută și prin câteva aventuri pe care le avusese până atunci, dar în primul rând notorie ca actriță de talent pe scenele pariziene ale vremii. Ne interesează mai puțin legătura lor sentimentală; este important că Madeleine îi va deveni asociată și că din colaborarea lor va ieși o mare operă de teatru.

În ziua de 16 iunie 1643 s-a semnat actul prin care a luat ființă „*l'illustre théâtre*“. De acum înainte, Jean-Baptiste Poquelin se va numi Molière. Noua trupă număra în sânul ei o seamă de actori tineri, entuziaști și în genere naivi, convinși că vor putea să lupte cu rutina de pe scenele vechi și să pună repede în umbră trupele înecate în convenții și în protecții oficiale de la Hôtel de Bourgogne și teatrul du Marais.

În realitate s-a întâmplat altfel. După douăzeci de luni de activitate – în care timp autori de seamă ca Du Ryer, Tristan l'Hermite, André Mareschal, Cyrano de Bergerac ș.a. i-au dat concursul – „*l'illustre théâtre*“ s-a dizolvat. Rivalii se dovediseră mai puternici; creditorii nu-i dădeau răgaz să respire; unii din membrii trupei își pierduseră nădejdea în viitorul acesteia; anume protecții senioriale, din care tinerii își făcuseră iluzii, nu au funcționat; iar Molière, ca gestionar al companiei, se vedea tradus în fața justiției și chiar amenințat cu înțemnițarea pentru o datorie de 142 de livre neplătită la timp furnizorului de lumânări.

Au urmat anii de peregrinare în provincie. În 1646 Molière este primit în trupa de comedieni patronată de ducele de Épernon și condusă de actorul Charles Dufresnes. Peste câțiva ani, în 1650, va deveni el însuși conducătorul ei. Întâi, sediul trupei era la Bordeaux; pe urmă s-a mutat la Lyon. De aici avea să iradieze, neconținut, în multe ținuturi din Franța. Cercetări îndelungi, răbdătoare, au reconstituit până în amănunte itinerariile parcurse, ca și componența trupei. În același timp se păstra și legătura cu Parisul. Molière continua să întrețină aici unele prietenii literare și să întâlnească pe foștii lui furnizori.

Acești ani de provincie, din 1646 până în 1658, își au însemnătatea lor aparte. Fără ei, poate că Molière nu ar fi ajuns să-și integreze geniul său adevărat, ca poet dramatic și om de teatru. Trebuie să ni-l închipuim, până la un punct, prin prisma aceea boemă, cu riscuri și situații precare, așa cum era înfățișată viața actorilor nomazi în două scrieri contemporane: *Le Roman comique* de Scarron și *Le Théâtre français* de Chappuzeau (1674). Public adesea ingrat și capricios; rețete mediocre, câteodată sub nivelul de acoperire a cheltuielilor minimale; drumuri grele, impracticabile, nesigure, în vehicule rudimentare; hanuri mizerabile și nu arareori înnoptări sub cerul liber sau pe paturi de fân în grajduri sau șoproane. În plus: șicane administrative, asmuțiri răutăcioase, sfidări ori jigniri umilitoare. În trecut,

oricum, trupele care reprezentau miracole și mistere puteau să obțină mai ușor protecția autorităților civile și eclesiastice; erau formate în genere din elemente localnice, și repertoriile lor trezeau mai puține suspiciuni de o natură sau alta. Menționăm însă că au existat în viața trupei și perioade prospere. Când ducele de Épernon și-a încetat patronajul, a urmat un altul mai substanțial al prințului de Conti. E drept, acest nou sprijin nu va dura prea mult; dintr-o dată, în criza sa de convertire, prințul avea să devină chiar un dușman al teatrului. La Lyon comedienii beneficiau de apartamente proprii; iar despre Madeleine Béjart, ca și despre fratele ei Joseph, se spune că în 1655 dispuneau de economii apreciabile.

Dar ce contează mai presus de orice e că în acești ani de greutate și de ciocniri necruțătoare cu viața, Molière s-a format. Ți-a ascuțit puterea de observație; a cunoscut oameni și locuri; străbătând Franța de la un capăt la altul, i-a simțit specificurile, apropiindu-se de tainele și esențele ei; a ascultat graiuri locale, a făcut legături între acestea și moravurile locale, a descoperit forme de pitoresc băstinaș, a întâlnit tipuri caracteristice. A înțeles, pe deasupra, un fapt esențial: Franța, privită din exterior, comportă o diversitate de înfățișări, obiceiuri, particularități ale vorbirii; în dosul acestora există însă fonduri comune, aparținând unei umanități cu virtuți și vicii identice, cu egale înălțări în lumină ori coborâri în ridicol. De asemenea, a învățat meșteșugul de teatru, cu toată gama lui de corvezi materiale, de la încărcarea și descărcarea din lăzi a costumelor și a recuzitei, ca și cu toată pasiunea lui romanescă, făcută din avânt, ficțiune și dezinteresare.

La Rouen unde își stabilise de câțiva timp cortul, trupul lui Molière, a cărei reputație începuse să devină notorie, primește favoarea de a juca la Paris, la Luvru, în prezența regelui și a reginei. Ziua de 24 octombrie 1658 va fi în istoria teatrului francez încă o zi memorabilă. În prima parte a reprezentației s-a jucat *Nicomède*; succes onorabil, dar fără să dezghețe inimile. În partea a doua a urmat *Le Docteur amoureux*, unul din acele „*petits divertissements*“, producție proprie, prin care Molière izbutea de regulă să-și câștige în provincie auditoriul¹. Comedioara a plăcut. Imediat Molière a primit autorizația de a juca în sala de la Petit Bourbon, sub protecția regală. Din clipa aceea nu va mai părăsi Parisul; începe marea lui carieră.

Totul, de acum înainte în viața lui, va fi numai încordare. Rareori, poate, într-o singură existență umană, s-au adunat cu mai mult necruțare atâtea griji și răspunderi. Era în sarcina lui un teatru în care trebuie să se îngrijească de tot, de la detaliul gospodăresc până la elaborarea repertoriului și punerea artistică în scenă. Colegii lui de breaslă l-au ajutat; dar faptul nu venea de la sine, ci trebuia obținut cu tact,

1 Lagrange, în prefața la ediția din 1682, ne dă această relatare: „Domnul de Molière vine pe scenă, și după ce a mulțumit Majestății Sale în termeni foarte modești... îi spune că... din moment ce a binevoit să suporte maniera provincială de a juca a trupei, cu toată umilința, îndrăznește să-i adreseze încă o rugămintă, și anume să accepte ca trupa să joace unul din micile divertismente care i-au adus oarecare reputație și care plac mult în celelalte orașe. Acest compliment, din care nu se redă aici decât substanța, a fost așa de bine mânuit și așa de favorabil primit, încât toată curtea a aplaudat; și tot atât de mult a plăcut și comedioara reprezentată, *Medicul îndrăgostit*...”.

străduință, autoritate și nesfârșită cheltuială de energie. Adversarii săi din diferite teatre nu vor înceta de a-l lovi cu perfidii din umbră sau cu atacuri fâțișe. Opinia publică nu l-a cruțat întotdeauna; adesea dădea crezare zvonurilor de scandal. Adăugăm la acestea anume complexe și evenimente din starea intimă și din viața familială. Căsătoria cu Armande Béjart, sora mai mică a lui Madeleine, i-a pus pe seamă fapte de imoralitate, inclusiv acuzația de incest. Iar în ce privește sănătatea, aceasta i-a fost întotdeauna șubredă. A înfruntat toate greutățile cu o extraordinară putere de luptă și de hotărâre de a rămân egal cu sine însuși. În răstimp de numai patrusprezece ani, fără a renunța o singură clipă la activitatea lui de actor și de conducător al unei companii teatrale, a dat la iveală douăzeci și nouă de comedii, dintre care multe capodopere universale ale genului.

În ziua de 17 februarie 1673, Molière interpreta pentru a patra oară rolul lui Argan din *Le malade imaginaire*, ultima lui comedie. Pe când în scena ceremoniei de la urmă trebuia să rostească faimosul *juro*, i s-a făcut rău. A încercat să-și mascheze convulsia printr-un hohot de râs. Dus în grabă la locuința lui din rue Richelieu, a mai trăit doar câteva ceasuri. În felul lui, acesta a fost un final de apoteoză; a și rămas ca un dicton: „să mori ca Molière în scenă”.

Arhiepiscopul Parisului i-a refuzat sepultura religioasă. Ierarhia bisericii înțelegea ca asupra aceluia care fusese autorul lui *Dom Juan* și al lui *Tartuffe* să-și mențină excomunicarea. La intervenția regelui, ca și la aceea a Armandei Béjart – între timp, între cei doi soți intervenise o reconciliere – s-a obținut ca rămășițele pământești să-i fie duse noaptea la cimitirul Saint-Joseph, fără însă a trece prin biserică. Se spune că o anume „populace”, asmuțită din umbră, ar fi încercat să protesteze și să împiedice cortegiul nocturn al comedianului blestemat; se mai spune că văduva ar fi izbutit s-o domine, aruncându-i pumni de bani. În 1792, rămășițele lui Molière au fost exhumate și depuse la Père-Lachaise, cimitirul unde odihnesc multe din gloriile literare ale Franței. Există însă mari îndoieli că țărâna dezgropată și dusă în altă parte mai era cu adevărat a poetului.

Academia Franceză nu l-a chemat în timpul vieții în sânul ei. Ulterior, în marile elogii pe care i le-a adus, instituția s-a străduit să repare această injustiție. Bustul pe care academicienii l-au așezat în incintă, în anul 1778, poartă pe el o inscripție inspirată:

Rien ne manquait à sa gloire, il manquait à la nôtre.¹

2. Omul

Între modelele care i-au furnizat date asupra vieții și omenescului, Molière s-a cuprins și pe sine. Multe din personajele pe care le-a urcat pe scenă exprimă date din propria-i psihologie. Dacă în umanitatea pe care a zugrăvit-o există atâtea

1 „Nimic nu lipsea gloriei sale; el lipsea gloriei noastre”. Autorul inscripției e poetul dramatic Bernard Joseph Saurin (1706–1781).

autenticitate, e și pentru că împletea ceea ce putea să observe în afară cu ceea ce știa să găsească în el însuși.

Plastic, avem imaginea lui Molière în portretele lui Mignard (pictorul care i-a fost prieten apropiat), în bustul lui Houdon și în gravurile lui Brissart, deși acestea din urmă au fost desenate după zece ani de la moartea poetului. Deducem că înfățișarea lui nu era cuceritoare. Avea o statură potrivită, poate mai mult scundă decât înaltă. Portretele, oarecum, îl idealizează. În realitate era urât, spânatec, cu un cap mare pe un trup îndesat, ceea ce făcea ca silueta lui să nu fie proprie decât pentru roluri comice. Boala – era un pulmonar, poate și un cardiac – s-a ivit de timpuriu, cu toate semnele și ravagiile ei. Mărturiile vremii vorbesc despre aceasta; de fapt și el, în bolnavii din comediiile sale s-a descris adesea pe sine.

Sufletește avem de-a face cu o natură complexă. Când rămânea cu sine, omul acesta în scrisul căruia apărea atâta revărsare de vervă și fantezie simțea nevoia să se cufunde în tăcere, să privească lucrurile prin prismă melancolică, să-și constituie din tristețe un climat intim. Devenea agreabil în conversație doar cu parteneri pentru care simțea stimă și afinitate; în rest părea ursuz și retras. Fondul lui adevărat era unul de bunătate. Putea să meargă cu aceasta până la devotament și abnegație. Dar dintr-o dată sensibilitatea lui ascuțită și febrilă îl făcea și irascibil. În momentele de enervare răspundea prompt, primea provocările în față, nu se sfia să aplice lovituri tari. Știa că uneori acestea puteau să fie imprudențe ori gesturi inoportune; îi era însă cu neputință să devină altul. Într-un fel, inimițiile îl stimulau; îi puneau în mișcare mari resorturi intime, izvorând din simțul său de justiție ca și din vocația lui de mare observator al oamenilor și al vieții. Nu a ținut neapărat să intre în conflict cu forurile religioase, cu Facultatea de medicină, cu o parte din favoriții curții, cu anume manifestări de la Hôtel de Rambouillet, cu unii actori colegi de breaslă sau cu o seamă de scriitori notorii din epocă; încă o dată conflictul începuse, nici nu se gândea să-l atenueze prin soluții de convenție ori prin compromisuri mai mult sau mai puțin utile. Ținea să cucerească victorii și își făcea din aceasta un sens al vieții; nu ascundea partea de orgoliu personal; dar, mai presus de satisfacția subiectivă, ceea ce îi dădea forța să lupte și să persevereze era voința lui întreprinzătoare, hotărârea de a duce până la capăt un lucru început, frenezia reușitei ca voluptate fizică împletită cu una morală.

În viața sa intimă era dificil, nevrotic, de o hipersensibilitate maladivă. Fie și o contrarietate neînsemnată – un lucru mișcat de la locul lui obișnuit, o foaie cu însemnări răstăcită printre altele – îi procura stări de neliniște, scoateri din matcă. Prin contrast cu tumultul pe care era obligat să-l trăiască în afară, resimțea nevoia ca în intimitate să se destindă, să-și plimbe privirea asupra unui cadru încărcat cu lucruri de artă, să se plângă în voie de oboseală, să reflecteze și cu amărăciune, dar și cu mulțumire la viața lui de agitație.

Capitolul feminin i-a procurat mai mult amărăciuni. Și în legătura lui mai durabilă cu Madeleine Béjart, și în legăturile mai trecătoare cu Catherine de Brie, cu Du Parc ori cu mica Baron, ca și în căsătoria cu Armande Béjart –

despre care încă nu se poate ști cu certitudine dacă era sora mai mică sau fiica lui Madeleine – a avut de înregistrat înfrângeri și suferințe. Molière resimțea cu stăruință nevoia ambianței feminine. Nu era însă bărbatul făcut să stârnească sentimente ireductibile; de altminteri și el însuși nu lăsa impresia că ar putea să jertfească unei iubiri totul. Diferite comentarii romanțioase pretind că poetul avea din această cauză adevărate crize de disperare. Grimarest¹ însă ne asigură că poetul se redresa sufletește prin afundare în muncă și prin consolările pe care i le puteau aduce câteva prietenii devotate.

Pe seama protecției pe care i-a acordat-o regele Ludovic al XIV-lea s-au făcut multe speculații. Poetul – s-a spus – era ținut să plătească această protecție cu prețuri grele: trebuia să se subordoneze curții, să țină seama de gusturile ei, să compună feerii și balet pentru serbările de la Versailles ori de la Saint-Germain, să strecoare în texte aluzii măgulitoare, să modifice de circumstanță unele deznodăminte. Putem presupune că aceste fapte – cel puțin uneori – erau de natură să-l afecteze. Trebuie totuși să nu ne depărtăm de esențial. În Ludovic al XIV-lea, Molière avea un protector real. Fără girul regal rămâne de văzut dacă poetul ar fi putut să învingă în timp util multiplele adversități ce-i ieșeau în cale. Istoria literară, în concluziile ei cele mai moderne, se rostește cu limpezime: regele a susținut în el nu doar pe actor, ci și omul. În scandalul provocat de *Tartuffe*, într-adevăr, a interzis piesa; lăsa totuși să se înțeleagă că în aceasta i s-a forțat mâna, întâi de către mama sa și apoi de către tabăra devoților. Rămâne totuși regretabil că în 1672, deci cu un an înainte de moarte, Molière s-a văzut dizgrațiat, trebuind ca împreună cu trupa lui să plece de sub cupola regală, aceasta în urma intrigilor purtate cu abilitate de florentinul Lully și de preferința pe care o parte a societății din jurul curții înțelegea s-o dea spectacolelor de balet și operă.

La rândul său, Molière l-a stimat pe rege. L-a slujit, s-a preocupat să-i împlinească o seamă de intenții, dar nu ca mercenar al curții, în spirit de servilitate și flaterie, ci cu devotament regalist și respect pentru personalitatea monarhului. Cu nimic, în această privință, nu se deosebește de Bossuet, Racine și Boileau.

Ca om, atât în viața lui personală cât și în cea socială, e posibil ca adesea Molière să fi greșit. Dar să ne gândim: a dus la capăt o muncă de teatru uriașă; a ținut sub ascultarea lui pe cei mai buni actori ai timpului; a întâmpinat cu superioritate mulțimi întregi de rivalități, invidii și intrigi; a răzbit cu puterea lui de observație în atâtea profunzimi ale omenescului; a pus în viziunea lui de moralist o pătrunzătoare înțelegere a virtuților sufletești de mijloc; a găsit în exprimarea unor adevăruri raționale nota potrivită de simplitate și poezie. Dacă aceste integrări au fost posibile, în forma pe care o cunoaștem, e pentru că în sinea sa Molière a fost un om bun. Privea viața cu generozitate, își iubea semenii, înțelegea ca în toate faptele lui să includă o valoare; ideea existenței avea în gândirea sa un înțeles de datorie patetică.

¹ Jean-Léonor Grimarest (mort în 1720), literator francez, autor a două scrieri: *La vie de Molière* (Paris, 1705) și *Additions à la vie de Molière* (Paris, 1706).

3. Formația spirituală. Izvoarele operei

Formația sa literară reunea în ea elemente variate, din numeroase direcții ale vieții și ale culturii. Nu putem spune că Molière era un autodidact; tot așa, primim cu rezerve opinia că ar fi fost un erudit. Faptele ne obligă să judecăm chestiunea dincolo de prisma unor asemenea sistematizări.

În anii săi de adolescență, pe când era colegian, tânărul Jean-Baptiste a resimțit puternic influența filozofului Gassendi. Acesta, ca și Descartes – deși s-a aflat cu el în continuă dispută de idei – înțelegea să se emancipeze de sub tutela oficializată a sistemului aristotelian, în speță a scolasticii. Avea afinități pentru Epicur și își impunea să-i reabiliteze gândirea în Franța. Revendica libertatea spiritului; considera că abilitatea și chiar strălucirea cazuistică, așa cum o practicau peripateticienii, nu pot să acopere sau să se confunde cu cercetarea adevărului; fără a fi propriu-zis un materialist, se apropia de atomismul anticilor; ținea să precizeze că există deprinderi ori prejudecăți ale minții care ne pot împiedica să pătrundem efectiv în secretele naturii; admitea circulația sângelui, după ce multă vreme îndepărtase o asemenea explicație; protesta împotriva interpretărilor oculte, punându-le pe seama ignoranței; socotea că sentimentele pot fi studiate ca și faptele naturii, stabilind astfel premise pentru ceea ce cu timpul avea să se numească știința caracterelor.

Mai târziu vom recunoaște aceste idei în numeroase situații și personaje create de Molière. În ceea ce Béralde obiectează medicilor (*Le malade imaginaire*), în ironiile îndreptate, împotriva astrologilor (*Les Amants magnifiques*), în caricatura pe care o va face „aristotelicianului“ doctor Pancrace (*Le Mariage forcé*), în disputa: „*O esprit, o âme!*“ – „*O chair!*“ din *Les femmes savantes*, în dezbaterea pe tema „sângerrării“ în *L'Amour médecin*, în felul ridicol cum Thomas Diafoirus nu vrea să creadă decât în ceea ce au spus cei vechi (*Le malade imaginaire*) ș.a.

Ajungem, mai departe, la marele și delicatul capital al împrumuturilor. Molière nu a ascuns niciodată faptul; dimpotrivă, își făcea o datorie din a-l proclama: „*Je prends mon bien où je le trouve*“¹. Montaigne, înaintea lui, spusese ceva semănător: „*Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse*“². Sainte-Beuve, în caracterizarea pe care avea s-o facă lui Molière, precizează: „...cel mai creator între genii, cel mai inventiv, este acela care știe să imite mai mult, în mai multe părți“.

Din Antichitate, Plaut și Terențiu i-au fost principalii învățători. În *L'Étourdi*, în *Amphitryon* și în *L'Avare* îl găsim pe Plaut; în *L'École des maris* și în *Les Fourberies de Scapin*, pe Terențiu. Aristofan nu-i era nici el necunoscut; notăm însă că spre deosebire de concepția din școlile de la Port-Royal, în colegiile iezuite, în speță și la Clermont unde ca tânăr și-a făcut „umanitățile“, studiul scriitorilor greci era lăsat în urma celor latini.

Molière s-a inspirat de asemenea din italieni și spanioli; s-a apropiat de tradițiile populare ale creației franceze; a folosit date și meșteșuguri pariziene din *tréteaux*;

1 „Îmi iau bunul meu de unde îl găsesc.“

2 „Nu-mi număr împrumuturile; le cântăresc.“

și-a însușit experiența mai multora dintre contemporanii săi; pe toate acestea le-a topit în observația și invenția personală, imprimând elaborării sale atât pecetea aparte a geniului propriu cât și aceea a spiritului francez în general.

E necesar ca asupra unora din aceste trăsături să venim cu lămuriri suplimentare.

Ne oprim mai întâi asupra legăturilor cu comedia italiană, care sunt evidente. Înainte de a-și începe peregrinarea în provincie, Molière văzuse la Paris pe Scaramuccio, pe Tiberio Fiuzelli, pe Domenico Locatelli și pe Brigida Bianchi, toți aceștia pe atunci la modă, aplaudați de întreaga capitală. Legenda pretinde că de la Scaramuccio ar fi luat chiar și lecții de actorie. Vom găsi canavaua italiană în subiectele câtorva din comediiile lui de mai târziu: în *L'Étourdi* (după *L'Inavertito* de Niccolò Barbieri), în *Le Dépit amoureux* (după *L'Intéressé* de Niccolò Secchi), în *L'Amour Médecin*, în *Le Malade imaginaire* ș.a. Dar scenariile nu erau totul. Adăugăm mișcarea, și o dată cu aceasta o contagiune de vervă, de culoare, de joc pantomimic amestecat cu rostire spirituală, de umor meridional, de alură satirică, învăluită însă în tonuri emoționale, totul cu naturalețe și spontaneitate, ca și cum faptele s-ar constitui întâi din spumă și improvizație, și doar după aceea din gândire și ordonare. Cu *commedia dell'arte* avea afinități marcate; purta ceva din ea și în sine. A început prin imitații și reproduceri aproape directe. În *Le Médecin volant*, Sganarelle trece în viteză de la roba de medic la livrea de valet, uluindu-l pe Gorgibus, aducându-l în situația de a crede că sunt în joc două persoane. Și mai târziu, în perioada majoră a creației sale, Molière va continua să folosească, bineînțeles cu filtrări superioare, situații și procedee din comedia italiană. Moron, bufonul prințesei, s-a cățărat pe copaci ca să scape de ursul ce i-a ieșit în cale; iată-l mai departe, după ce fiara a fost doborâtă de vânători, coborând superb din refugiul său și aplicându-i cu vitejie încă o sută de lovituri de grație (*La Princesse d'Élide*). Scapin aleargă și îl strigă cu disperare pe Géronte, deși acesta este în spatele lui și îl urmărește abia ținându-și răsuflarea (*Les Fourberies de Scapin*). Ne gândim deopotrivă la lecțiile de scrimă și de dans în care se exersează domnul Jourdain (*Le Bourgeois gentilhomme*), la Alceste care în camera Célimènei se agită ca un leu în cușcă (*Le Misanthrope*), la Orgon și Tartuffe care îngenunche unul în fața altuia adorându-se (*Tartuffe*), și în genere la atâtea scene vii și bufe cu bastonade, cu înfurieri gratuite și ridicele, cu îndrăgostiți care totuși ajung să se sărute în prezența tutorelui tiran ș.a.m.d.

Un secol mai târziu, Riccoboni, actor originar din Modena, se va strădui să demonstreze că tot geniul și toată arta lui Molière se datorează italienilor. Afirmatia, desigur, cuprinde exagerări; nu înseamnă însă că poate fi nesocotită. Molière însuși recunoaște italienilor drepturi de maeștri ai genului comic; saluta în ei pe cei dintâi păstrători ai tradiției datând de la Plaut și Terențiu; își dădea seama că avuseseră inițiative importante în constituirea teatrului cult și că prin *commedia dell'arte* acesta căpătase șlefuit artistic; socotea utilă școala lor actricească și considera că multe din procedeele lor reprezintă câștiguri și intabulări definitive ale creației

comice; și oricum știa că le datorează mult în ce privește verva mișcării, truculențele, coloratura scenică.

Împrumuturile spaniole sunt în genere palide și sporadice. Multe nici nu erau luate direct, ci prin intermediul italian. Cităm, ca mai caracteristice: *L'École des maris*, cu puncte de sprijin în *La Discreta enamorada* de Lope de Vega; Agnès, eroina din *L'École des femmes*, are tangențe cu eroina dintr-o comedie tot a lui Lope, *El Acero de Madrid*; *La Princesse d'Élide*, cu motive din *El Desdén con el desdén* de Moreto; ș.a.

De o și mai mare însemnătate, întrucât acum vor intra în joc și esențe, nu numai aspecte, sunt împrumuturile din creația națională, din ceea ce doctrina franceză numește tradiția *gauloise*.

O bună parte din vechea Franță trăia în mulțimea ei de farse. De la *fabliau*-ul medieval și până la scenariul de pe *scena de bălci* contemporană, farsa putea să reprezinte o mare continuitate și deopotrivă o mare solidaritate spirituală, închizând în ea imaginație, satiră, simț de observație precum și darul unui întreg popor de a comunica lucruri serioase cu aerul de joc și glumă. Față de comedia italiană, încărcată de vervă și spontaneitate, farsa franceză aducea în ea o notă mai potolită, mai gânditoare, mai apropiată de realitățile vieții, transplantând în joc dramatic înțelesuri din proverbe și motive etice. Sunt trăsături și implicații de care Molière s-a apropiat cu intuiție promptă, pătrunzătoare. Nu lua aceste farse din texte sau colecții anumite; e vorba de o operă colectivă, pe care o descopereau în amintiri ale comunității, în circulația orală, în forme naționale de umor, toate cu caracter de perpetuări intrinseci ale unor valori intrate în deprinderi generale de viață. În copilărie, de câte ori putuse, îi urmărise pe estradele lor de la Pont-Neuf sau pe scena de la Hôtel de Bourgogne pe Gaultier-Garguille, pe Gros-Guillaume, pe Bruscambille, pe Turlupin și pe alți „farsori” ai vremii; iar mai târziu, în drumurile prin provincia franceză, avusese prilejul să-și confirme aceste inițieri, să le simtă și mai mult autenticitatea. *Le Médecin malgré lui*, *Le Mariage forcé*, *George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Malade imaginaire*, – ca să nu amintim decât despre acestea – își trag seva din *fabliaux* ca *Le Vilain mire* (Medicul țăran) și *De celui qui enferme sa femme en une tor* (Despre acela care și-a închis nevasta într-un turn) sau din farse despre care Rabelais afirmă în *Pantagruel* că le-a văzut jucate la Montpellier, pe când își făcea acolo studiile de medicină. Notăm, pe marginea acestora, un fapt caracteristic. Detractorii poetului i-au înfierat aceste farse, pe motivul că le-ar fi scris pentru a procura divertismente patronului regal. În realitate erau cât se poate de *molièresti*, ca ton, ca spirit, ca intenție, ca rezonanță populară. Pe unele le-a scris în epoca în care Lully intriga împotriva lui, cu sprijinul conformiștilor de la curte. Molière, într-adevăr, era mulțumit când regele se declara satisfăcut. Își plătea totodată și o mică răzbunare: împotriva acelor care socoteau că superioritate literară nu poate exista decât în teatrul tragic și în romanul sentimental, când îi vedea obligați ca o dată cu regele să aplaude și ei, din respect pentru protocol.

Deopotrivă, Molière s-a inspirat și din scriitorii francezi, înaintași sau contemporani. Scarron trece în fruntea tuturor: în *Les Précieuses ridicules* există elemente din *Jodelet ou le Maître valet*; în *L'Étourdi*, din *Dom Japhet d'Arménie*; în *L'École des femmes* și *Tartuffe*, situații din *Nouvelles tragiques*, la *Précaution inutile* și *Les Hypocrites*. *Les Fourbieres de Scapin* are asemănări cu *Le Pédant joué* a lui Cyrano de Bergerac. Rabelais e citat în *L'École des femmes* și în *L'Avare*. Scena din *Le Mariage forcé*, în care Sganarelle întreabă pe toți dacă e bine să se însoare, redă sub o altă formă scene petrecute între Panurge și prietenul său Pantagruel. Lista firește, nu se încheie aici. Ar trebui să-i adăugăm pe Régner și pe Charles Sorel, plus atâția alții, toți prin prezența lor în atmosfera generală a literaturii și în vasta capilaritate a unei spiritualități naționale. Ne gândim mai ales la Corneille și Pascal. Știm că în piesele celui dintâi, Molière a jucat adesea. Avea în ele modele constituite în ce privește arhitectura, proporția, susținerea interioară și datoria generală a unei opere dramatice. Cu privire la Pascal, anume pasaje din *Tartuffe* (actul IV, sc. 5) și *Dom Juan* (actul V, sc. 3) denotă că poetul cunoștea de aproape *Les Provinciales*, cu spiritul inimitabil de ironie fină, inefabilă din ele. Prin toate acestea, și pe deasupra lor, Molière a mai făcut o școală: școala vieții. Nici o clipă, în nici o împrejurare din zbuciumata sau existență și al societății. Mai presus de orice l-a interesat comunicarea cu semenii săi, indiferent de treapta lor socială și nivelul de instrucție. Drama existenței lui personale, unită cu vocația lui umoristică, i-a conformat o viziune de viață în care a avut puterea să nu alunece în discriminări factice. Lucrurile mari și lucrurile mici, toate merită să fie luate în seamă, întrucât în contextul vieții fiecare își aduce partea sa de necesitate și determinare.

4. Omul de teatru. Colaboratorii pe scenă

Molière, ca și Shakespeare, a fost om de teatru în deplinul înțeles al cuvântului.

Trebuie să-l privim mai întâi ca actor. În trupa sa, de la începutul și până la sfârșitul carierei, a fost suflatul și protagonistul. Din destule mărturii contemporane rezultă că pentru tragedie nu avea înzestrările necesare. Apariția lui în roluri tragice – de exemplu în Venceslas și César – a dat naștere la comentarii nefavorabile și la pamflete. Și fizicul, și glasul, chiar și sănătatea lui șubredă îi constituiau tot atâtea piedici. Rivalii și adversarii săi nu l-au cruțat; i-au făcut portrete mușcătoare, în mare măsură și nedrepte. Ne gândim mai ales la versurile lui Montfleury din *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*¹ sau la comedia-pamflet *Élomire hypochondre* de Boulanger du Chalussay².

¹ Dăm un fragment în traducere:

...Apare cu nasul în vânt, / Cu picioarele ca niște paranteze și cu umerii ieșiți în afară; / Peruca i-e mai plină de lauri decât o șuncă de Maienta; / Măinile îi atârnă, capul îi cade în piept ca la un măgar încărcat; / Are ochii depărtați, și când își rostește rolul, / Se întrerupe mereu sughitând, ș.a.m.d.

² *Élomire hypochondre ou les Médecins vengés* (Élomire ipocondru sau medicii răzbuțați, 1670). Toată piesa este de fapt o diatribă, pe cât de nedreaptă în gândire pe atât de violentă ca ton.

Dar în afară de inaptitudinea lui Molière pentru rolurile tragice și cele de îndrăgostiți – inaptitudine probabilă – există și un alt aspect, de care trebuie să ținem deopotrivă seama. Molière era pentru linia simplă, naturală, pe care înțelegea s-o introducă și în tragedie. Dar publicul nu părea îndeajuns de pregătit pentru o asemenea modificare. Se simțea încă legat de nota retorică, de rostirea emfatică și de gestul larg de la Hôtel de Bourgogne. Montfleury declara ritos, totodată cu ironie și indignare, că la Palais-Royal, de când joacă acolo trupa lui Molière, distincția între serios și comic nu se mai păstrează:

*Mais au Palais-Royal, quand Molière est des deux,
On rit dans le comique et dans le sérieux¹.*

Pentru comedie în schimb a avut darul înăscut, putem spune chiar geniu. Înșiși dușmanii său înverșunați se vedeau obligați să recunoască faptul. Îl slujeau pentru arta sa comică până și defectele lui fizice. Câștiga auditoriul dintr-o dată prin volubilitatea debitului, prin suplețe mimică, printr-o extraordinară mobilitate fizionomică. Spectatorii săi afirmau că i se puteau urmări expresia, de pildă în rolul lui Mascarille, chiar când juca sub masă. Un contemporan, La Neufvillaine, uimit de felul cum de la o situație la alta izbutea neconținut să se schimbe, exclamă că „niciodată vreun muritor nu a știut să-și întrebuințeze atât de bine figura“. În elogiu funebru din 1673 pe care Donneau de Visé i-l făcea în *Mercure de France* găsim o precizare remarcabilă: „...Molière era comedian din cap până în picioare. Ne lăsa impresia că ar fi avut mai multe glasuri: totul vorbea în el; cu un pas, cu un surâs, cu o clipire din pleoape, cu o mișcare a capului ajungea să cuprindă lucruri pe care chiar cel mai bun vorbitor nu le-ar fi putut spune fie și într-o oră...“. Aflăm din aceleași mărturii că actorul, așa cum știa să reproducă modele, izbutea să creeze și personaje imaginare, mergând în aceste transpuneri până la desăvârșită uitare de sine. Tot Donneau de Visé, în comentariile lui la *L'École des femmes*, spunea: „Niciodată comedia nu a fost mai bine reprezentată, cu mai multă artă; fiecare actor știe câți pași să facă, și câte ocheade. Autorul merită multe laude pentru cât de bine și-a jucat rolul, pentru felul judicios cum a distribuit celelalte roluri, pentru chipul cum s-a îngrijit ca toți camarazii lui să joace tot atât de reușit; putem spune că toți actorii care au jucat în piesa lui sunt atât de originali, încât chiar maeștrii în această artă cu greu ar putea să-i imite...“.

Seria rolurilor interpretate de Molière e mare. Amintim aici doar pe cele din piesele proprii. Mascarille (*L'Étourdi*, *les Précieuses ridicules*), Don Garcie (*Don*

Élomire – o anagramă de la Molière – este socotit de tovarășii săi de breaslă drept un tiran, un actor în care nu am găsi nimic de admirat; pentru impietățile din scrierile sale ar trebui trimis pe rug; în plus, este acuzat că s-ar fi căsătorit cu propria-i fiică. Molière a obținut prin măsură polițienească retragerea tipăriturii de pe piață.

1 Dar la Palais-Royal, când Molière apare în amândouă, / Se râde și la teatrul comic, și la cel serios.

Garcie de Navarre), Sganarelle (*L'École des maris*, *Le Mariage forcé*, *L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*), Lysandre, Alcandre, Caritidès, Dorante (*Les Fâcheux*), Arnolphe (*L'École des femmes*), marchizul ridicol (*L'Impromptu de Versailles*), Lyciscas și Moron (*La Princesse d'Élide*), Alceste (*Le Misanthrope*), Lycarsis (*Mélicerte*), Don Phèdre (*Le Sicilien*), Sosie (*L'Armphitryon*), George Dandin (*George Dandin*), Harpagon (*L'Avare*), Orgon (*Tartuffe*), domnul de Pourceaugnac (*Monsieur de Pourceaugnac*), Clitidas (*Les Amants magnifiques*), Monsieur Jourdain (*Le Bourgeois gentilhomme*), Zéphyre (*Psyché*), Scapin, Gêronte (*Les Fourberies de Scapin*), Chrysale (*Les Femmes savantes*), Argan (*Le Malade imaginaire*) ș.a.

Deducem din notările contemporanilor că în jocul comic al lui Molière s-a petrecut o evoluție. A început prin a perpetua tradiția „farsorilor francezi“, corectând-o și întregind-o cu procedee italiene de *commedia dell'arte*. În genere reedita același tip din piesă în piesă. A urmat influența lui Scaramuccio. Maniera italiană continuă. Personajelor interpretate, Molière le imprima două faze: una de infatuare, de siguranță absolută în ideile lor preconcepte, de suficiență orgolioasă, de dispreț îngâmfat față de judecata comună; cealaltă, de prăbușire în ridicol și grimasă, văzându-se în fața unor fapte inevitabile, cu iluzia risipită și cu prezumțiile sfărâmate. În 1666, interpretând rolul lui Alceste din *Le Misanthrope*, Molière va descoperi în el și alte valențe. Încăpățănări ca acelea ale lui Arnolphe sau Orgon, cu nota lor tipică, apar și acum; dar o dată cu acestea își vor face drum și anume nuanțări sensibile, anume scrutări într-o fire aparte a personajului, toate acestea capabile să pună în lumină trăsături de caracter și să dea interpretări actricești fundamente psihologice.

Dar aceasta – activitatea actricească – este numai o latură; complexitatea lui Molière, ca om de teatru, comportă încă multe alte aspecte.

Timp de treisprezece ani, Molière a peregrinat cu trupa sa de actori prin toate ținuturile Franței. Bănuim că nu există greutate, din sarcinile unui profesionist și conducător de teatru, pe care să nu o fi cunoscut. O dată stabilit la Paris, avea să înfrunte aici concurența a două trupe de teatru, fiecare cu tradiția, cu susținerile și incontestabil cu meritele ei. Dacă a putut să facă față tuturor acelor nesfârșite greutăți ce i se iveau în orice clipă în cale, e pentru că a avut în mână toate resorturile dramatice, – creație, actorie, regie, administrație – și pentru că viziunea lui teoretică s-a împletit întotdeauna cu o egală intuiție practică.

Știa să pună în scenă, să creeze viață. Distribuia rolurile cu ochiul sigur și cu autoritate. De la început stabilea linia pe care trebuiau să se situeze caracterele personajelor de interpretat. Știa să se orienteze pe loc, să concretizeze imediat, indicația pe care i-o dădea scena, să modifice de circumstanță soluția pe care o gândise sau chiar o elaborase înainte. Se ocupa de jocul actorilor până în detalii: le insufla ritmul, le dădea mișcarea, le controla intonația, le corecta gesturile și atitudinile. Când actorii nu-i realizau pe de-a-ntregul intenția, lăsa să-i scape vorbele: „ciudate animale“ (*étranges animaux*). Își cunoștea bine camarazii, cu toate defectele și însușirile lor. Aceștia îl stimau, îi recunoșteau competența, îi rămâneau credincioși;

adesea, oferte mai avantajoase venite din afară îi lăsaus indiferenți. Înainte de orice, trupa de sub ascultarea lui se definea prin omogenitate.

Ajungem acum la faptul cel mai caracteristic: autorul și actorul s-au determinat reciproc. Molière în opera lui a pus deopotrivă o viziune de poet și una de actor. Nu există o singură piesă, în tot vastul repertoriu pe care l-a creat și l-a jucat, în a cărei țesătură intimă să nu fi intrat, într-un fel sau altul, și ceva din necesitățile practice ale jocului scenic și ale contractului neîntrerupt cu publicul.

Să ne gândim, anume, la câte condiții trebuia să răspundă și câte divergențe trebuia să armonizeze în cvadrupla lui sarcină de autor, actor, regizor și director de teatru. Găsim pe alocuri pasaje slabe; sunt poate acelea care au trebuit să fie scrise în grabă, fie pentru a suplini o defecțiune în personalul trupei, fie pentru a înlocui o scenă ce se dovedise inoportună, fie pentru a masca un eșec sau o interdicție a cenzurii, fie – în sfârșit – pentru a se face față unui neprevăzut sau altuia. De ce întâlnim în cronologia pieselor salturi neașteptate de la un gen la altul? Erau în joc, firește, fapte din intimitatea inspirației, greu de precizat cu obiectivitate; dar există și tot atâtea motive practice, legate de natura și împrejurările meseriei. Molière îi are în minte pe toți colaboratorii săi. Se va preocupa să-i pună în valoare după particularități și aptitudini. Așa cum le știe înzestrările, le cunoaște și infirmitățile. Pe toate se va strădui să le acopere, nu însă prin anulare, ci creând personaje, situații ori replici în care aceste infirmități să apară la locul lor. Există impresia că mergea cu această grijă până la a ține seama de ticul unei actrițe, de înfățișarea unui actor, de timbrul unui glas, de inflexiunea vocii în rostirea anumitor sunete, ș.a.m.d. Pe de o parte, vorbea în el regizorul și directorul de teatru, ambii atenți să nu risipească nimic din potențialul lor de lucru; pe de altă parte, era camaradul și tovarășul de breaslă, cu sentimente și manifestări de generozitate. Sunt două trăsături care la el se asociau într-o simbioză strânsă.

Să ne gândim mai departe, la ceea ce îi pretindea publicul vremii, cu formația lui complexă, cu gusturile lui adesea contrarii, cu prezumțiile lui aproape ireductibile, atât în sferele aristocratice cât și în cele burgheze. În primul rând, venea regele. Acesta se considera îndreptățit să ceară protejatului său mult. Ce însemna, de pildă, o comedie-balet, care în vederea unui divertisment regal sau a unei serbări la Versailles trebuia compusă în câteva zile? Molière nu era artizanul sau poetul de curte care să compună după rețete, salvând aparențele prin străluciri de suprafață și măguliri convenționale. Trebuiau incluse, fără îndoială, elemente capabile să asigure spectaculozitatea și să procure încântări festive: dialoguri și interludii cu scene coregrafice și muzicale, etalări de costume, decoruri atractive, satisfacții mondene. Dar o dată cu acestea, poetul își simțea datoria să implice și date de un ordin mai înalt, mai esențial, capabile să imprime semnificații și să propage condiția de artă: observații psihologice, idei disimulate în jocuri grațioase, ușoare descrieri de moravuri, aluzii satirice, anume concluzii de viață, fixări într-o umanitate mai durabilă. *La Princesse D'Élide, Mélicerte, Monsieur de Pourceaugnac, Les*

Amants magnifiques, până la un punct chiar și *Le Bourgeois gentilhomme* – ca să nu amintim decât de acestea – intră în categoria amintită.

Dar mai mult decât publicului de curte, Molière ținea să placă publicului mare. Nu întotdeauna gusturile erau aceleași. Piese bine primite la Versailles puteau să întâmpine rezerve și chiar ostilitate când treceau pe scena de la Palais-Royal. Adesea publicul aristocratic din loji și cel burghez de la parter se priveau sfidător, aruncându-și reciproc ironii sau invective. Molière ținea să amortizeze lucrurile, nu să le înăsprească.

Nu întâmplător deci, în comedii ca *Les Femmes savantes* sau *Critique de l'École des femmes*, vom găsi pasaje și situații concepute în lumină favorabilă păturilor de sus, îmbinându-se cu altele menite să dea satisfacție publicului general de la parter. E vorba de soluții care nu veneau de la sine; Molière le cumpănea mult, preocupându-se ca partea lor de oportunitate să fie totuși învăluită în cât mai multă artă.

Se iveau situații delicate și de altă natură. Ludovic al XIV-lea se afla la începutul domniei sale; era tânăr, cu autoritatea de monarh abia în formație. Nu arareori era țintă de aluzii și impertinențe din partea unor nobili nemulțumiți, stăpâniți încă de nostalgiile Frondei. Molière, fără a porni vreo acțiune satirică împotriva curții în bloc, se va preocupa totuși să surprindă personalitățile rebele, să le demaște în mod delicat intențiile, să proiecteze asupra lor ironia lui fină.

Molière, ca actor, era sensibil la aplauze. Îi făceau plăcere ori de unde îi veneau. Însă mai mult decât la toate ținea la aplauzele spectatorului parizian de mijloc, acela despre care știa bine cât este de capricios, dar și de spiritual totodată. Nu este exclus deci, ca atunci când și-a ales ca ținte satirice provinciali aiuriți sau medici mai mult sau mai puțin corecți să fi procedat nu doar din motive subiective, ci și din preocuparea de a căpăta cât mai prompt și cât mai sigur adeziunea spectatorului parizian de mijloc. Putem spune același lucru – cel puțin în parte – și despre alții: pedanți, devoți, soți înșelați, bătrâni cu pretenții ridicole, părinți avari, îndrăgostiți timizi, valeți întreprinzători. S-a și spus, în chip malițios, că Molière s-ar fi preocupat mai mult să-și satisfacă „clientela” decât să-și constituie o formă propriu-zisă de artă.

Boileau și Fénelon, despre care știm în ce măsură îl apreciau pe Molière, nu-i iertau totuși că s-a dedicat prea mult farsei. Deși subscrisă de două spirite mari, aprecierea greșește. Realitatea în joc e mai complexă. Farsa constituia un punct de plecare înspre marea comedie. Sufletește, poetul găsea în farsă încă un mijloc de a rămâne în contact cu tradiția *gauloise*. Geniului său satiric îi dădea putința să atace în plin, să lovească tare, păstrând totuși o notă benignă de joc și surâsuri. Pe deasupra, genul burlesc reprezentau pentru Molière și o necesitate profesională. Oricum, farsa atrăgea public. Numeroase alte trupe actricești, inclusiv cele spaniole și italiene, reprezentau pe scenele lor stabile sau improvizate mai mult farse. Să ne închipuim că Molière ar fi încercat să facă opinie separată, oprindu-se cu pedanterie sau cu ostentație la genuri și repertorii opute. S-ar fi văzut dintr-o

dată izolat, dacă nu de tot publicul vremii, în orice caz de partea cea mai vie, cea mai zgometoasă și în fond cea mai utilă a acestuia.

Tot ca om de teatru, Molière își dădea seama că râsul mai apăsător pus în mișcare prin genul farsei putea să se propage repede, cucerind mase de spectatori. De aceea nu se va despărți de el aproape niciodată; îl găsim, bineînțeles cu dozări de rigoare, chiar și în comedii de caracter. La Bruyère remarcă, oarecum cu nemulțumire, o anume frecvență a formelor de jargon. Poate că nu avea în totul dreptate. Adevărul e că în producerea râsului de farsă, Molière înțelegea să utilizeze cât mai multe mijloace și situații: asocia cuvântul cu gestul, recurgea la echivocuri *gauloises*, se complăcea să compună aliterații bufe, reedita expresii de spirit gen *commedia dell'arte* sau *quiproquo*-uri verificate, cu efectul asigurat. Bănuim că spectatorii săi ar fi rămas dezamăgiți dacă în limbajul său comic poetul ar fi venit doar cu soluții rafinate, nu și cu o seamă de crudități ale vorbirii naturale, ale străzii, ale reacției spontane, ale vieții în general.

Faptul însă nu se oprește aici; trebuie să-i atribuim și un înțeles mai grav, mai profund. O dată cu acest râs, Molière izbutea prin mijloace de farsă să obțină și studiu psihologic. Prin ce anume un Mascarille sau un Jodelet și-ar fi dezvăluit mai bine structura sufletească de oameni gata oricând pentru mezaventura vieții decât tocmai prin manifestarea lor grotescă, prin dezarticulările lor gălăgioase? Tot așa, în ce privește suficiența lui Jourdain, orbirea lui Argan, replicile de valet aiurit ale lui Dubois, îndrăgostirea ridicolă de bătrân și de zgârcit a lui Harpagon, rătăcirea lui Orgon ș.a.

Molière – putem spune – nu a ignorat și nu a trădat nimic din ceea ce constituia tradiția comică în țara și în epoca sa. Și ca autor, și ca actor a respectat și a păstrat linii bătorite. Totuși, intrinsec, le-a dat lumină, adâncime, semnificații și orizonturi inedite. Să comparăm oricare din comediiile lui cu comediiile satirice ale unora dintre contemporanii săi, de exemplu Boursault, Villiers, Visé ș.a. Mișcare, satiră, vervă, umor, ambianță scenică există și în acestea; ceva însă – un sens filozofic, un inefabil uman, o putere interioară de a rămâne – le lipsește. Trebuie să admitem că Molière era conștient de geniul său; e imposibil să nu-și fi dat seama în ce măsură temele, situațiile, personajele și mesajele sale închideau în ele un patetism și un omenesc capabil să vorbească vremurilor. Totuși s-a ferit să facă o asemenea destăinuire contemporanilor. Era, desigur, atitudinea cea mai potrivită – poate și aceasta încă o trăsătură de geniu – din moment ce se aflau în joc capodopere, producții care trebuie lăsate să vorbească singure. *Le Misanthrope*, în clipa premierei, a fost primită în mod agreabil: Alceste, personajul principal, a plăcut atât curții cât și orașului. Cine, atunci, se gândea să scruteze mai cu pătrundere, să descopere în această piesă sensuri morale și sociale de felul celor pe care un secol mai târziu le va pune în lumină Rousseau, ori să prevadă locul ei eminent printre marile comedii de caracter ale lumii? E un instinct pe care, desigur, Molière îl deținea prin vocație, prin structura lui de artist, prin natura sa gânditoare, prin știința sa de bun observator al oamenilor și al vieții; poate încă că acest instinct nu și-ar fi găsit cu atâta intuiție

și cu atâta siguranță făgașul fără acea experiență și fără acea ancorare în umanitate pe care tot timpul i le-a cerut existența lui fizică și morală ca om de teatru.

E nevoie, pentru a întregi acest tablou, să amintim și pe câțiva dintre colaboratorii maestrului pe scenă, camarazi de breaslă actoricească.

La *Petit-Bourbon*, trupa lui Molière număra doar unsprezece persoane; în următorii cincisprezece ani, s-a ridicat la treizeci și cinci. Dintre aceștia, câțiva contează mult în destinul poetului. Putem fi siguri că Molière nu ar fi ajuns să-și descopere și să-și cristalizeze creația sa comică fără ambianța de teatru, fără prietenii lui actoricești și fără experiența umană pe care ei-a comunicat-o colaborarea cu aceștia.

Madeleine Béjart l-a susținut și în perioada grea a începutului, și mai târziu. Împreună cu frații ei, Jacques și Louis, a contribuit în mod esențial ca trupa lui Molière să se constituie și să dureze. A murit cu un an înaintea poetului. În anii ei buni excelase în roluri de regine și de subrete.

Principală atenție feminină în trupă era polarizată de Armande-Claire-Élisabeth Béjart. Stăruie legende și versiuni contradictorii în ce privește felul cum a devenit soția lui Molière; trebuie să presupunem că unele din acestea erau puse în circulație de rivali și detractori. Ca femeii nu era de o frumusețe răpitoare; avea însă farmec și cucerea prin inteligența ei vie, spirituală. Se crede că Molière, în scena din *Le Bourgeois gentilhomme* unde Cléonte și valetul său Covielle vorbesc despre grația lui Lucile, fiica lui Jourdain, i-a făcut portretul: „...ochii mici dar plini de foc, cei mai strălucitori, cei mai pătrunzători din lume, cei mai dulci din câți pot exista...”; „...talie nu este înaltă, dar bine făcută și frumos purtată...”; „...arată un fel de nepăsare în vorbe și faptele sale; da, însă în toate acestea există grație și ceva care ne pătrunde în inimi...”; „...iar în ce privește spiritul? – o, acesta este cât se poate de fin și delicat...”. Juca în roluri variate, de tragedie ca și de comedie. Mai reprezentative au fost: Célimène (*Le Misanthrope*), Elmire și Mariane (*Tartuffe*), Psyché (în piesa cu același nume), Henriette și Armande (*Les Femmes savantes*), Charlotte (*Dom Juan*), Zerbinette (*Les Fourberies de Scapin*), Angélique (*Le Malade imaginaire*), Bérénice (în tragedia lui Corneille) ș.a.

Thérèse Duparc s-a alăturat lui Molière încă din perioada când acesta conduce „*l'Illustre Théâtre*”. L-a urmat credincioasă și în toți anii de provincie. La Paris a jucat la *Petit-Bourbon*, până în clipa în care Racine a determinat-o să treacă la Hôtel de Bourgogne. Contemporanii pretind că era greu să i se reziste. Manierele ei distinse îi atrăseseră o denumire: *marchiza*. A fost prima interpretă a câtorva roluri memorabile: Cathos (*Les Précieuses ridicules*), Célie (*Le Cocu imaginaire*), Elvire, (*Don Garcie de Navarre*), Orante (*Les Fâcheux*), Dorimène (*Le Mariage forcé*), Aglante (*La Princesse d'Élide*), Elvire (*Dom Juan*), Arsinoé (*Le Misanthrope*) ș.a.

Ca notorietăți feminine, ar mai fi de amintit domnișoara de Brie, în rolurile de îndrăgostită, și domnișoara de Beauval, specializată în roluri de subretă.

În serią masculină, se numără câteva nume vestite: Baron, Hubert (apreciat de publicul vremii în roluri de femei comice), Duval (cu aceeași specializare), Lagrande (interesant mai ales prin felul cum imprima demnitate și importanță unor roluri secundare), Lenoir de la Thorillièrre. Acesta din urmă fusese mai întâi căpitan de cavalerie; s-a retras din armată pentru a deveni actor, cu permisiunea regelui. A avut trei copii; toți i-au urmat exemplul, dedicându-se teatrului.

Doar puțini dintre actorii cu care Molière a colaborat pe scenă l-au trădat. Cel mai notoriu a fost cazul lui Brécourt care în 1662 l-a părăsit pentru a trece la Hôtel de Bourgogne. Se crede că Molière nu l-ar fi regretat prea mult; supus viciilor, aplecat prea mult spre voluptățile vieții, pierdea conștiința și disciplina profesiunii sale.

Molière nu s-a gândit niciodată ca pe scena de sub răspunderea lui să-și joace exclusiv piesele proprii. Dimpotrivă, își constituia o datorie din a stimula autori tineri și a-i lega de ideea pe care înțelegea s-o urmărească în teatrul său. Într-o singură stagiune (1660–1661) i-a jucat lui Gabriel Gilbert nu mai puțin de patru piese. În 1664 și în 1665 i-a reprezentat lui Racine două piese (*La Thébaïde*, *Alexandre*), sprijinindu-i începuturile și nelăsându-se influențat de relativele lor eșecuri. Donneau de Visé proferase la adresa lui Molière adevărate injurii; acesta, totuși, dovedind că știe să ierte și să uite, îi va juca începând din 1655 aproape toate piesele pe care le-a scris.

S-a spus că Molière ar fi fost un „geniu captiv“, în sensul că în arta sa, mai mult decât de indicațiile intime ale personalității sale, a trebuit să asculte de ceea ce îi dictau profesiunea sa de actor și răspunderile sale de director de teatru¹. Formula sună atractiv. În fond, nu spune nimic esențial. Adevărul e că în cuprinsul numeroaselor condiții pe care i le impunea meseria lui actoricească, Molière a știut să fie liber. Pe drumuri umblate a impus în teatru sensuri noi. Folosind râsul de farsă, s-a ridicat la comedia de moravuri și caracter. Constrângerile profesionale, departe de a-i dăuna, i-au ajutat. Considerăm, anume, că fără aceste constrângeri arta lui nu s-ar fi apropiat de pulsațiile autentice ale publicului, și nu ar fi pătruns atât de viu în realități curente ale oamenilor și ale societății, ci ar fi rămas în afara acestora, pe linii stereotipe și convenționale.

5. Puncte de doctrină

Aparent, s-ar spune că poetul nu a urmat un sistem dramatic propriu-zis. Rareori, ca în opera acestuia, mai multă diversitate, mai neașteptate salturi de la un gen la altul, mai multă variație în forma întrebuințată, o mai largă și mai liberă folosire de mijloace și de izvoare. Molière a scris deopotrivă în versuri și în proză. Uneori se oprea la aceasta din urmă din lipsă de timp; alteori prin selecție ori intuiție estetică. Nu disprețuia dogmele sau modele practicate în academii și saloane; înțelegea totuși să nu le devină sclav. Practica de regulă alexandrinul; nu ezita

¹ Félix Gaiffe, *Le rire et la scène française*, Paris, 1931.

însă, ori de câte ori socotea de cuviință, să recurgă și la versificația liberă. A mers pe toată scara creației comice: de la farsa cu intonații aproape bufe până la comedia cu înțelesuri dramatice și filozofice. A cultivat subiecte de fantezie mitologică și pastorală cu aceeași naturalețe și simplitate cu care s-au oprit și la cele moderne, scoase din observarea curentă a vieții burgheze. Compunea piese a căror punere în scenă implica „mașini” și aparaturi complicate, alături de altele a căror scenografie se reducea la un decor banal și câteva mobile. În general observa „regulile”, câteodată chiar cu mai multă strictețe decât Corneille și Racine. A scris însă și *Dom Juan*, piesă în care decorul se schimba de la act la act, în care în același tablou de viață apăreau antiteze de factură aproape romantică și în care amestecul naturalului cu supranaturalul intra în însăși țesătura conflictului. Prin formația sa de bază, Molière era un rațional. Faptul apare limpede, ca o respirație naturală, în atâtea din comediile lui. Nu e însă mai puțin adevărat că opera poetului ne-a pus și în fața unei imense revărsări de fantezie. Molière amestecă epocile, popoarele, locurile, straturile sociale, personajele închipuite și cele reale, atitudinile măsurate și gesturile dezarticulate, cuvintele cu rost și cele spuse la întâmplare, toate acestea și cu disciplină severă, stăruind undeva în adâncuri sufletești meditative, și cu o frenezie a imaginației încărcată de pasiuni carnavalești, desfășurându-se în ritmuri ca de sarabandă.

Și în ce privește intriga dramatică s-ar spune că Molière nu ținea să respecte un principiu anumit, o normă hotărâtă. În orice caz, pentru el fabula acțiunii nu reprezenta o însemnătate aparte. Medita puțin asupra ei; alegerea sau compunerea fabulei nu-i constituiau o problemă. Recurgea cu ușurință la soluții cunoscute, îndelung bătătorite, de la antici până la moderni: copii furati din leagăn și duși departe de părinții lor până a li se pierde urma, substituiți, regăsiri, recunoașteri, intermediari, fapte neprevăzute dar venite la timp ca să asigure deznodăminte și epiloguri favorabile, părinți revenindu-și la realitate după ce mai întâi s-au aventurat prin rătăcirii ori veleități senile, tineri care până la sfârșit își salvează iubirea, iertări menite să pună capăt unor amintiri stranii ori contrariante, ș.a.m.d. Molière, în această privință, nu ezită să se copieze pe el însuși. Subiectele din *L'École des femmes* și *L'École des maris* se aseamănă. Doi bărbați prezumțioși și oarecum tomnatici sunt convinși că singura cale de a păzi virtutea femeilor este să fie zăvorâte; adevărul e că femeile închise în colivie vor găsi mijlocul s-o spargă și, braț la braț cu iubiții lor, să dea cu tifla amarnicilor paznici. *Les Femmes savantes*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*, *L'Avare*, *Tartuffe* – ca să nu ne oprim decât la acestea – par diferite și ca gen, și ca personaje, și ca intenție. Însă toate reeditează aceeași schemă; un sentiment absurd al unuia dintre membrii familiei, în stare să tulbure grav viața căminului. Anume: o mamă (Philaminte) în așa fel rătăcită de pasiunea ei pentru „știință”, încât este gata să-și sacrifice fiica, promițându-i mâna unui fals savant; un burghez (domnul Jourdain) cu fumuri nobilitare, refuzând fiicei sale dreptul legitim la fericire pentru a o căsători în schimb cu un nobil ratat, ruinaț și ridicol; un tată (Argan) într-atât de obsedat de boala lui

închipuită, încât tot la ce mai poate visa este ca prin fiica lui să intre în familie un medic; un bătrân zgârcit (Harpagon) dispus ca pentru socotelile lui de și mai multă îmbogățire să calce în picioare tot, de la pudoarea personală până la fericirea copiilor săi; un cap de familie (Orgon) dispus să revină asupra cuvântului dat, să reducă la neant orice sentiment de familie, să devină în ochii alor săi un monstru, toate acestea pentru a fi pe placul prietenului său, devotul. Molière nu ținea să-și așeze personajele în situații aparte, cu relieful și străluciri capabile să impresioneze; considera, dimpotrivă, că și în circumstanțele dintre cele mai obișnuite caracterele pot ieși îndeajuns la lumină. Ce-l interesa era să zugrăvească oameni; în acest scop, fie și un pretext anodin îi părea binevenit.

Deznodămintele nu-i constituiau o preocupare strictă, legată de un principiu, de un punct anumit de vedere. Critica adesea i-a obiectat acest fapt. Unele pot fi prevăzute de la început. Prin ce oare trebuia să se termine o farsă sau o comedie-balet, decât printr-un final în acord cu întreaga alură a spectacolului, capabil totodată să dea satisfacție imediată unui public doritor de soluții stenice? Tot așa și în marile comedii. Ce altă impresie trebuia lăsată publicului, decât aceea că invertirea morală se pedepsește, că a te așeza împotriva naturii este egal cu a te prăbuși în ridicol, că sentimentele legitime până la urmă vor învinge și că împotriva deumanizării există oricând forțe din afară și forțe imanente capabile să intervină. Alte deznodăminte – de fapt, acestea au fost și cele mai criticate – sunt procedee *deus ex machina*: recunoașteri, conspirații binevoitoare ale notarilor convocați în grabă, lovituri de teatru, intervenții reparatoare (*Tartuffe*), o scrisoare sosită pe neașteptate ș.a. Încă o dovadă că pentru Molière deznodămintele constituiau o chestiune secundară este că uneori deznodământul lipsește cu desăvârșire. Ne gândim mai cu seamă, la *Le Misanthrope*. Când cortina va cădea asupra ultimului act, în toată acțiunea piesei nu s-a petrecut aproape nimic care să fi schimbat datele din primul act. E drept, Alceste îi spune Célimènei:

*Allez, je vous refuse, et ce sensible outrage,
De vos indignes fers pour jamais me dégage.¹*

Dar acesta nu e un final, ci doar un episod.

Totuși, în dosul acestui mozaic de imagini și procedări diferite există o minte unificatoare, conducându-se după câteva idei limpezi și înțelegând să ajungă la concluzii utile.

Se atribuie comediei o misiune suverană: a zugrăvi pe contemporani. Intriga, înlănțuirea de situații, combinarea de evenimente, deznodămintele – toate acestea prezintă interes nu atât în ele însele, cât ca pretexte pentru a observa caractere, a le urmări în manifestarea lor, a extrage din ele trăsături semnificative. Deznodământul

¹ Renunț! Jignirea asta pe viața mea întreagă / De-a voastre-umilitoare cătușe mă dezleagă
(traducere de Nina Cassian, în *Opere*, vol. III, Buc., 1956).

e un simplu jalon, funcționând în baza unei convenții teatrale; în realitate, piesa trebuie socotită încheiată atunci când ne-a dat puțința să coborâm în sufletele personajelor și să sesizăm acolo datele lor constitutive.

Zugrăvirea personajelor – precizează Molière – trebuie făcută după natură. Poetul se exprimă prin gura lui Dorante, în *La Critique de l'École des femmes*. Într-un singur pasaj rezumă material și idei cât într-un întreg tratat de poetică.

Pare nedrept să se minimalizeze comedia, considerând-o inferioară tragediei: „Socotesc că este mai ușor să te refugiezi cu superioritate în mari sentimente, să bravezi în versuri. Soarta, să învinovățești Destinul și să adresezi injurii zeilor, decât să pătrunzi cum se cuvine trăsăturile ridicole ale oamenilor, aducând pe scenă, în formă agreabilă, defecte ale tuturor...”.

Comedia presupune reguli de simplitate și de corespondență directă cu natura. În zugrăvirea eroilor tragici, asemănarea nu e de rigoare; aici, imaginația e liberă să-și ia zborul, tot așa cu miraculosul poate lăsa în urmă adevărul. Alta e situația însă când avem de zugrăvit oameni după natură. Aici portretele trebuie să fie veridice. În personajele de pe scenă trebuie ca publicul să recunoască oameni din secolul nostru. A se glumi cu rost, cu adevăr, nu e lucru ușor; nimic mai greu, mai delicat, decât a stârni râsul oamenilor de treabă („*faire rire les honnêtes hommes*”).

Molière se apără împotriva acuzației că sub masca personajelor lui s-ar ascunde diferite figuri contemporane. Brécourt, în *L'Impromptu de Versailles*, îi interpretează gândurile. Înțelege să zugrăvească moravuri fără a se atinge de persoane. Dar întrucât datoria comediei este să reprezinte defectele oamenilor, și în special pe acelea ale oamenilor din secolul nostru, e firesc ca în portretele făcute de autor unul sau altul să se recunoască.

Deopotrivă, comedia trebuie să și instruiască. Spicuim, în această privință, idei din prefața la prima ediție a lui *Tartuffe* (1669).

Din moment ce teatrul are în sarcina lui să îndrepte viciile oamenilor, nu ar avea rost ca asupra unora din acestea să se treacă cu vederea. Adesea, satira poate fi mai operantă chiar și decât cele mai nobile trăsături ale unei morale serioase. Nimic nu poate sesiza mai bine pe oameni ca portretul defectelor lor. Suportă greu luarea în râs. Acceptă mai degrabă să fie răi decât ridicoli. Aceia care condamná comedia nu au dreptate; ignoră fapte ale istoriei și cuceriri ale gândirii omenești. Comedia, în fond, este un poem ingenios în care defectele sânt înfățișate în formă delectabilă. Cenzurând-o, se comite o injustiție. Antichitatea, prin atâția filosofi ai ei, întrupând atât de bine înțelepciunea și austeritatea, i-a acordat mari sufragii. Aristotel și-a dat osteneala de a traduce în precepte arta de a compune comedii. Spirite alese, întruchipând însăși demnitatea umană, și-au făcut un punct de glorie din a încuraja comedia și din a scrie ei înșiși comedii. Într-adevăr, au fost și epoci sau perioade în care comedia a cunoscut fenomene de criză, ca alunecări în degradare și turpitudine. Dar în alte domenii, de exemplu în filozofie, și în medicină, nu s-a petrecut la fel? În ce domeniu de activitate omenească, fie cât de cinstit și de esențial, nu sunt posibile tulburări și sclerație? Molière respinge ideea comediei de

atac, de provocare, de ostentație; adevărata comedie este aceea care poate instrui propagând onestitate. Există și alte locuri pe care oamenii le pot frecventa cu folos. Teatrul, firește, poate greși și el; e bine ca aceasta să i se spună și eventual să-și primească pedeapsa cuvenită. Dar dacă e adevărat că în practicarea virtuții există și pauze, și că oamenii resimt în mod natural nevoit de divertisment, nici o altă plăcere nu ar putea să fie mai inocentă decât comedia.

Molière își încheie prefața amintind o vorbă de spirit a prințului de coroană. La întrebarea regelui: „De ce oamenii care s-au scandalizat atâta de comedie lui Molière (*Tartuffe*) nu au găsit să spună nimic despre *Scaramouche ermite*?” acesta ar fi răspuns: „...*Scaramouche* este o comedie care pune în cauză cerul și religia, fapte de care domnii aceia nu se sinchiesc prea mult; comedia lui Molière însă îi înfățișează pe ei propriu-zis: iată ce nu putea să le convină...”.

Față de dogma clasicizantă – imitarea anticilor, admirație necondiționată față de opera acestora, respectarea „regulilor” – Molière manifestă un spirit de măsură punctat cu nuanțe de independență. Dovedea în genere mai multă suplețe și mai multă intuiție poetică decât Boileau. Teoreticienii, doctrinariii, toți aceia care se considerau cu prezumție drept magistri ori păzitori ai frumosului, nu-l sperie; câteodată va face din ei și ținte de ironie, cu atât mai necruțătoare cu cât în săgețile ei puneau judecată și observații peremptorii. Dorante, tot în *La Critique de l'École des femmes*, intervine la un moment dat:

„...Cu aceste reguli ale voastre cu care îi zăpăciți pe neștiutori și ne băteți la cap tot timpul, s-ar părea că glumiți. Auzindu-vă vorbind, ar trebui să credem că în aceste reguli zac cele mai mari mistere ale lumii, și în realitate nu sunt decât niște observații obișnuite, pe care bunul-simț le-a stabilit în legătură cu ceea ce ar putea să tulbure frumusețea acestui gen de poeme... Mă întreb dacă marea regulă a tuturor regulilor nu este aceea de a plăcea, dacă prin faptul că a reușit să placă o piesă nu și-a îndeplinit misiunea...”.

În concluzie: Molière, ca un spirit ordonat și reprezentativ al epocii sale, nu a ignorat „regulile”, sistemele, criteriile, doctrina – într-un cuvânt, ceea ce constituia arsenalul teoretic al clasicismului; a înțeles însă să nu le devină sclav, să nu le despartă radical de ceea ce s-a petrecut în teatru înaintea lor și, în orice caz, să nu le sacrifice din pasiune abstractă exigențele vii și practice ale scenei și ale publicului de teatru.

6. Pictorul de moravuri

În marea frescă de moravuri a societății franceze din timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea, pe care ne-o înfățișează în genere creația lui Molière, ce aspecte de viață ne atrag cu deosebire atenția?

Pătrundem, mai întâi, în atmosfera curții. Ochiului atent al lui Molière, ca și spiritului său ascuțit, nu-i scapă nimic. Redă totul cu nuanțe, în jocuri delicate și împletiri de subînțelesuri fine. Există aici fapte care îi solicită simpatia și adeziunea; pe altele, dimpotrivă, le întâmpină cu ironie și malițiozitate. Între cele două sentimente,

bariera este evidentă; deși învăluite și unul și altul într-același zâmbet inefabil, reliefulurile lor, departe de a se toci, devin cu atât mai expresive.

Regele, el propriu-zis, nu apare niciodată. Îi simțim însă prezența: e voința și autoritatea care patronează. Molière, care îl admiră și îi este recunoscător, se preocupă să-i realizeze intențiile. În bună parte, comediile-balet și piesele cu intercalări de muzică și dans au ieșit din fantezia regală. Există în ele vanitatea monarhului, dorința lui de fast, pasiunea strălucirii; totodată, poetul lăsa a se înțelege în ce fel și în ce măsură, suveranul știa să prețuiască și nota subtilă, spiritul de prețiozitate aleasă și rafinată de felul celei conformate în societatea doamnei de la Fayette și a doamnei de Sévigné.

Dar acesta este doar un aspect secundar; accentul principal va cădea pe fapte prinse sub unghi satiric. Molière ne introduce în acea lume de „marchizi“, a căror singură îndeletnicire era să se preocupe de ființa lor exterioară, să învețe cât mai bine regulile etichetei, să-și etaleze persoana proprie cu ostentație și să li se remarce prezența în sfera curții. Sunt aceia care se considerau obligați să vorbească obsecvios chiar și în împrejurări obișnuite, să fie la curent cu tot ce se joacă la teatru, să aibă păreri despre piesele lui Corneille, să împartă aprecieri asupra poezilor, să plaseze în diferite împrejurări cuvinte de spirit, să închirieze la reprezentanții locuri din care să poată fi văzuți de cât mai mulți, să vorbească în timpul spectacolelor mai tare decât actorii, să facă exerciții de călărie pentru a lua parte la vânători în tovărășia conților și viconților, să pună în conversația lor expresii pregnante de mirare prezumțioasă ori de afectare puțin blazată, să se adreseze femeilor în termeni madrigalești, să dea impresia că au legături înalte în sfera curții, să schimbe zilnic cât mai multe saluturi de rigoare, să ajungă în preajma monarhului fie și cu un pas înaintea celorlalți... Dar o dată cu această strălucire de suprafață, poetul știa să înfățișeze și trăsăturile rudimentare. La curte, toți aceștia țineau să pară mari seniori, să-și poarte costumul de catifele și dantele cu onctuozitate, să nu treacă prin fața unei femei fără a-și scoate reverențios pălăria, să demonstreze că văd în politețe o formă de artă și de umanitate; de fapt, mulți din ei păstrau încă în ființa lor instincte și rămășițe feudale. Când rămăneau singuri, la adăpost de cleștele protocolului, nu se abțineau să ridice bastonul împotriva oamenilor de serviciu să izbucnească în cuvinte triviale, să recurgă la tot felul de infamii pentru a se sustrage de sub presiunea creditorilor, să găsească printre burghezii naivi ori stăpâniți de fumuri nobilitare „vacii de muls“. Și, deopotrivă, sunt oameni dispuși să alunece cu ușurință în acte de oricâtă indiscreție și indelicatețe sufletească. Clitandre îi arată lui Alceste scrisorile pe care le primise de la imprudenta Célimène; iritați de ironia ei zeflemistă, izbucnesc cu brutalități orgolioase, își pierd dintr-o dată umorul, renunță la orice urmă de cavalierism și trec chiar la atitudini insultătoare.

Într-o epocă în care cele mai multe priviri erau atrase de strălucirea curții, Molière a știut să privească și în viața generală a capitalei, descoperind aici nesfârșite izvoare și indicații pentru repertoriul său de teatru și zugrăvirea comică a vieții.

Facem cunoștință cu negustori care după îmbogățire s-au retras din comerț, pentru ca averea strânsă cu greu de-a lungul unei întregi vieți de muncă să fie risipită absurd și ridicol în veleități aristocratice. Cutărui negustor, domnul conte și doamna contesă îi fac cinstea de a-i vizita prăvălia; rareori însă pentru mărfurile livrate acest negustor va primi vreun ban. Există pedanteria din saloane; dar o anume contagiune se va propaga și în lumea burgheză. Găsim aici oameni care nu mai au liniște, câtă vreme nu vor fi primit inițieri în „cele trei operații ale spiritului”; nu-și vor fi înscris în vocabular termeni ca „protază” și „epitază”, nu vor fi ajuns să gândească prin „categorii logice”, nu vor fi priceput chestiunea „universalităților”, nu vor fi izbutit să extragă consecințe dintr-o figură scolastică sau alta ș.a.m.d.

Și alte categorii sunt la fel de bine reprezentate. Defilează prin fața noastră: oameni ai legii, notari, zarafi, funcționari ai regelui, maeștri de dans și de scrimă, intermediari de tot felul, falși poeți și falși savanți, intriganți gata să-și ofere serviciile, mijlocitori specialiști mai cu seamă în a specula timiditatea ori zăpăceala provincialilor descinși în capitală, „genii” ce se consideră „neînțelese” de contemporanii lor, autori de proiecte mărețe (acel Ormin din *Les Fâcheux*, nerăbdător să propună regelui soluții pentru transformarea în porturi maritime a tuturor punctelor de pe coastele Franței), postulanți de diferite spețe, din seria căroră, oricum, nu trebuie să uităm pe „învățătul Caritidès, de naționalitate francez, de profesiune grec”, acela care cerea regelui ca pentru gloria guvernării sale și pentru binele Franței să-i încredințeze sarcina de „controlor, intendent, corector și restaurator general al inscripțiilor de pe casele, prăvăliile, cabaretele, sălile de joc și celelalte locuri din vrednicul oraș al Parisului...”.

În ce privește pe medici, faptele sunt cunoscute. S-a spus că nu s-ar putea scrie o istorie a medicinei în secolul al XVII-lea, fără ca între izvoare să se numere și comediile lui Molière. Istoria literară continuă să caute explicația faptului. De unde provenea atâta stăruință a poetului asupra acestei chestiuni: se gândea să speculeze un subiect care putea să placă oricând mulțimilor de spectatori, era în joc ceva din psihologia lui de bolnav cronic ori, ca om practic de teatru, gata „să-și ia bunurile sale de unde le găsea”, înțelegea să folosească informațiile pe care i le procura Mauvillain, medicul său permanent? Tot așa, se cunosc și faptele referitoare la actori. În *L'Impromptu de Versailles* – ca să nu amintim decât de această piesă – avem poate cel mai elocvent portret din epocă, privind atâta propria sa trupă de actori cât și pe aceea de la Hôtel de Bourgoigne.

Nu mai puțin, Molière ne-a lăsat și un tablou al provinciei franceze. La Bruyère, în *Les Caractères*, s-a mărginit să înfățișeze doar aristocrația și burghezia pariziană. Boileau, și el, nu trecea de aceste limite; indicația lui era: „*la cour et la ville*”. Molière i-a depășit. Istoria literară nu ezită să se pronunțe: fără Molière, provincia franceză în timpul lui Ludovic al XIV-lea ar fi rămas pentru literatură un domeniu mut.

Pe unii din provincialii săi, Molière ni-i zugrăvește la Paris, pe alții la ei acasă. Aceștia din urmă ne interesează îndeosebi. Distanța dintre capitală și provincie e

mare; parizienii ar considera viața în provincie ca un exil ori o pedeapsă; pe provinciali, strălucirea și mișcarea din Paris îi uluiește. Dorine, ca s-o convingă pe Marianne să reziste tatălui ce-i propunea ca soț pe Tartuffe, îi schițează viața care ar aștepta-o în provincie.

„De ce te plângi? E-o soartă frumoasă: Amândoi
În harabaua poștei veți tresălta prin pietre
Spre satul lui; sat rodnic în unchi, veri și cumetre,
Și vei avea plăcerea de-urât ca să le fii;
Pe rând la rubedenii vei merge-n sindrofii,
Vei da, ca de sosire, o vizită aleasă
La coana primărișă, la coana notărească,
Și te-or pofti, drept cinste, cu ele pe divan.
Spre carnaval, poți trage nădejdi din an în an,
De-un bal, chiar de-o orchestră cu două mari cimpoaie;
Vreun Vasilache-n treacăt, prin sat vreun cort dezdoaie,
Și tu la braț cu soțul...”

Magdelon și Cathos încearcă să imite în provincie manierele de la Hôtel de Rambouillet, să privească viața prin prisma romanelor domnișoarei de Scudéry și să devină cât mai repede pariziene în nota prețioasă a timpului; victime ale unor modele rău înțelese, fapta lor rămâne naivă și grotescă (*Les Précieuses ridicules*). Domnul de Pourceaugnac, provincialul orbit de mirajul capitalei, vine la Paris să se însoare. George Dandin este fratele de la țară al lui Jourdain, din *Le Bourgeois gentilhomme*. O vanitate prostească l-a împins să intre în familia de Sotenville, nobili scăpătați din apropiere. Acțiunea din *La comtesse d'Escarbagnas* se petrece la Angoulême. Aici, contesa văduvă are acum și alte titluri decât acelea pe care i le-a lăsat soțul său, un nobil din provincie, învechit în obiceiurile locului. Și anume: contesa a văzut „capitala”; în hotelul de mână a treia unde a stat două luni și-a studiat vecinii de masă și a deprins stilul „manierelor elegante”; revenită la Angoulême, și-a transformat argatul de curte în lacheu; a deschis un „salon”, unde primește pe notabili din regiune; suscită admirația pasională a consilierului Thibaudier, care îi fac destăinuiri de dragoste în versuri; stârnește rivalități ș.a.m.d.

Țăranii lui Molière sunt țărani autentici. Despre George Dandin, într-adevăr, se poate spune că autorul l-a caricaturizat la niveluri de farsă, potrivit cu intenția satirică în cauză. Toți ceilalți însă au înfățișarea, reacțiile, modul de a vorbi și în genere felul de a fi al condiției lor sociale și umane. Sunt – cum s-a spus – țărani francezi în cămașă și cu saboți: și plugarul Thibaut, și biata Pavette („*la pauvre mère Pavette*”), pentru care acesta s-a dus la medic să ceară leacuri și „*la grosse*” Thomasse cu tânărul Robin, despre care

tot el ne povestește, și Pierrot pe care Dom Juan l-a bătut până a-i încovoia șira spinării, și Jacques Bonhomme care într-o zi așteaptă să ia și el bățul în mână, pentru a răspunde cum se cuvine. Notăm că în literatura vremii aveam de-a face mai mult cu țărani dulcegi și convenționali din pastorale și eglogi; Molière, cel dintâi, îi va situa în realitatea lor adevărată.

7. Primele comedii

Creația comică a lui Molière e vastă. Ne-ar fi cu neputință s-o analizăm aici în întregime. În orice punct al ei pot să apară situații pentru a căror elucidare ar fi nevoie de investigații, dezbateri și exegeze. Totuși nu am avea dreptul să lăsăm ceva din ea nelămurit. Și într-o farsă, ca și în marile lui comedii de caractere, Molière a închis deopotrivă viață, umanitate, adevăruri morale și frumuseți artistice. În prezentările ce urmează vom păstra firul cronologic.

Despre creația lui Molière înainte de stabilirea lui la Paris avem în genere puține date. Diferitele ipoteze emise stăruie încă în bătaia incertitudinii. Nu putem ști, de exemplu, dacă acele „mici divertismente“ cu care își însoțea reprezentațiile din provincie, și pe care mai ales publicul din sud le-a primit cu satisfacție, îi aparțineau sau nu lui Molière. Tot așa, nu există confirmări nici pentru unele farse în care apăreau Gros-René și Gorgibus: *Gros-René écolier* (1662), *La Jalousie de Gros-René* (1660), *Gorgibus dans le sac* (1661) ș.a. Ceva mai multă siguranță există doar pentru două comedioare, și aceasta pentru că sunt singurele ale căror texte ni s-au păstrat: *La Jalouise du barbouillé* (Gelozia mănjitului) și *Le Médecin volant* (Medicul zburător). Deși cu texte scrise, ele comportau și părți improvizate, putând astfel să fie jucate în manieră italiană.

Din anii săi de peregrinare în provincie, Molière va înscrie în repertoriile sale de la Paris doar două piese cu adevărat constituite: *L'Étourdi ou les contre-temps* (Nechibzuitul sau boroboățele) și *Le Dépit amoureux* (Dragoste cu toane).

L'Étourdi a fost jucată întâia oară la Lyon în 1653, mai probabil în 1656. Subiectul se înscrie într-o serie îndelung bătătorită: un bătrân zgârcit și neînțelegător, un îndrăgostit timid și zăpăcit, o dragoste cu piedici, un valet întreprinzător, o seamă de peripeții gen *imbroglio*, o recunoaștere și apoi un final fericit, de altminteri cel prevăzut încă din primele momente ale intrigii. Relieful comediei e susținut de personajul Mascarille. Seamănă cu frații săi din comedii italiene; își are însă și o fizionomie proprie prin care se distanțează de aceștia. Afectează și crize de virtute, de reculegere, de „salvare a sufletului“; își poartă jocul pe registre abile și nuanțate în care impertinența și nota „*pince sans rire*“ vor ocupa un loc aparte. Comedia era scrisă cu scânteieri îndrăznețe și cu pitoresc romantic, fapt pentru care Victor Hugo o va răsplăti cu aprecieri entuziaste.

Le Dépit amoureux a fost jucată întâia oară tot în 1656, însă la Béziers. Poetul continuă aici să imite pe italieni. Intriga, mai puțin limpede decât în comedia anterioară, se pierde sub povara mulțimii de peripeții și complicații. Notăm: substituirii de persoane,

deghizări, subterfugii, căsătorii în taină, apariții neașteptate, destăinuiți miraculoase, intervenții ale valetului și ale subreței. Piesa se termină cu trei căsătorii; cea mai pitorească e cea pe care o prevedeam mai puțin: între Gros-René, valetul lui Éraсте, și Marinette, subreta Lucillei. Ne atrage atenția mai ales personajul Éraсте; găsim în el trăsături – gelozie, neliniște – pe care Molière ca psiholog și moralist le va relua și le va adânci la multe din personajele comediilor sale.

În ziua de 18 noiembrie 1659, la Petit-Bourbon, în completarea unei reluări a tragediei *Cinna* de Corneille, s-a reprezentat *Les Précieuses ridicules*, comedie într-un act scrisă în proză. Succesul obținut egala oarecum pe acela al *Cid*-ului. Într-un singur an s-a repetat de patruzeci și două de ori, adesea cu prețurile de intrare sporite.

Subiectul are trei surse: o comedie italiană între timp pierdută, un roman din 1656 al abatelui de Pure (*La Précieuse ou de le Mystère de la ruelle*¹ – Prețioasa sau misterul din iatac) și observații proprii culese din societatea vremii.

Magdelon și Cathos, una fiica și cealaltă nepoata lui Gorgibus, refuză să ia în căsătorie pe La Grange și Croisy, pe motiv că sunt străini de manierele elegante și nu știu să vorbească despre dragoste în stil prețios, ca în romanele vremii. Ca să se răzbune, și deopotrivă pentru a le da o lecție, cavalerii le trimit pe valeții lor, Mascarille și Jodelet, costumați în oameni de societate. În clipa când cele două prețioase le admirau mai mult „spiritul“, apar stăpânii și îi gonesc. Gorgibus, și el, are acum prilejul să izbucnească satisfăcut, „trimițând la dracu“: „romans, vers, chansons, sonnets, sonnettes“.

E întâia oară în cariera lui de autor dramatic când Molière trecea direct la zugrăvirea de moravuri contemporane. Până atunci, comediile jucate pe scenă nu urmăreau altceva decât să amuze. Notă satirică, și mai ales posibilitatea ca în unele personaje publicul să recunoască figuri din societatea vremii, erau aspecte noi, neașteptate. Faptul, surprinzând, a trezit discuții. Diferiți contemporani – Tallement des Réaux, abatele d'Aubignac, Sauval, abatele Cotin – stăruie în ideea că Molière a avut în vedere persoane anumite, printre care și prietene din cercul domnișoarei Scudéry. În prefața la ediția imprimată, Molière încearcă unele atenuări: nu s-a gândit să pună în cauză saloanele pariziene; s-a referit – dacă l-am putea crede – doar la înfumurări ori naivități ale unor provinciale.

În realitate, intenția satirică este evidentă. Molière ia atitudine într-un proces literar în care erau angajate persoane și opinii diferite. Spiritului său atent, cu observația ascuțită și pătrunzătoare, nu-i era greu să surprindă anume manierisme din salonul domnișoarei de Scudéry, de natură să întrețină o modă a versului ușor și înflorat, a madrigalelor și improvizațiilor (*impromptus*) afectate, a unor prezumții și frivolități ale spiritului cu pretenții de artă și intelectualitate rafinată. Molière se simțea mai în acord cu tabăra din jurul contesei de Suze, în care se milita pentru o

¹ Termen greu de tradus; în secolele XVI-XVII, porțiunea din camera de dormit în care anumite persoane de rang înalt obișnuiau să-și primească invitații.



Frontispiciu pentru *Les Precieuses ridicules* de Molière, ediția din 1682. Bibl. Naț., Paris.

literatură mai serioasă și mai naturală, ca și cu punctele de vedere ale unor scriitori ca Gombauld, Sarrasin, Pellisson, Sorel ș.a., dușmani ai literaturii cochete, cu dulcегării romanești și false subtilități ale prețiozității, partizani în schimb ai tradiției poetice franceze.

Molière, purtat de verva lui satirică, uzând și de drepturile pe care i le dădea comedia, forțază pe alocuri realitatea, îngroșând unele situații până la exagerare și caricatură. Un istoric literar, modern observă: „Cum am putea admite că domnișoara de Scudéry a numit vreodată oglinda drept un «sfătuitorul grațiilor»? Și credem cu adevărat că prețioasele cereau lacheilor lor «să vehiculeze comoditățile conversației»?“¹.

Comedia lui Molière a însemnat o piatră de încercare pentru multe cercuri mondene din capitală. Unele – al doamnei du Plessis-Guénégaud, al doamnei Sanguin ș.a. –, apreciind satira, i-au atribuit sensurile ei reale, fără a se gândi să facă poetului procese de intenție.

Câteva luni mai târziu, în ziua de 28 mai 1660, Molière prezenta o nouă farsă într-un act: *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (Sganarelle sau Încornoratul închipuit). Tema era cunoscută: o seamă de încurcături bufe, reieșite dintr-o falsă aparență. Înainte de Molière o mai trataseră tot pentru scena comică: Thomas Corneille (*Don Bertran*), Boisrobert (*L'Amant ridicule*) ș.a. Principala noutate în comedia lui Molière este personajul Sganarelle. Față de acesta, Mascarille – care era un simplu valet amuzant, cu manifestări de suprafață – rămâne în urmă. Sganarelle nutrește visuri de mărire, în mod ridicol. Nu distinge între himere și realitate. Se laudă singur; își proslăvește ținuta, frumusețea, întreaga ființă, socotindu-se fermecător și irezistibil; în realitate este mic, fricos, laș, un veșnic învins. Contrar aparențelor, nu este numai un personaj umoristic. Sunt în el și trăsături capabile să

¹ Antoine Adam, *op. cit.*, vol. III, Paris, 1956.

ne îngândureze. De fapt, e un izolat, un singuratic, incapabil structural de a ieși din sine, victimă ireductibilă a imaginii pe care și-a format-o despre ființa proprie. Anticipează astfel pe Arnolphe și Alceste, personaje asupra cărora Molière se va opri cu toată puterea lui de studiu și de pătrundere psihologică.

Don Garcie de Navarre datează din 1661. Reprezentarea pe scenă a fost o adevărată cădere. Publicul vremii, obișnuit ca Molière să-i ofere farse amuzante, părea mai puțin dispus să-i accepte o comedie eroică. Subiectul, într-adevăr, nu aducea nimic obișnuit. Don Garcie și Don Sylve, ambii de condiție sufletească aleasă, sunt rivali la inima frumoasei Elvire. Lămurirea va veni în chip fericit când se va afla că Don Sylve era în realitate Alphonse, prinț de Léon, fratele Elvirei.

Comedia mai purta un titlu, *Le prince jaloux* (Prințul gelos), anunțând astfel trăsătura de caracter a personajului principal. Sganarelle, eroul din comedia anterioară, resimțea acest sentiment în felul său, la nivelul condiției lui sufletești de mic-burghez; aici însă, poetul va încerca să transpună același sentiment într-o treaptă socială mai înaltă și să-l trateze în forme mai sobre, apropiate de comedia modernă. Deocamdată Molière nu a reușit. Urmărea să realizeze o formulă dramatică nouă, în care să existe studiu moral și în care materialul acestui studiu să fie redat într-o notă reținută de comic discret și profund. Ideea însă nu-l va părăsi: dovadă *Le Misanthrope*, în care nu peste multă vreme ideea va fi împlinită cu strălucire.

L'École des Maris (Școala bărbaților), care a urmat pe scenă la patru luni după *Don Garcie* (24 iunie 1661), va răscumpăra în parte insuccesul acesteia. Se împletesc în ea două teme: festa jucată unui personaj ridicol și confruntarea a două concepții de viață opuse.

Doi frați, Ariste și Sganarelle, au sub tutela lor două orfane, pe Léonor și Isabelle. Sunt firi deosebite. Ariste este îngăduitor, bun, încrezător în ființa umană, punând în judecățile sale măsură și căldură; Sganarelle, dimpotrivă, este bănuitor, stăpânit de idei fixe, tiran pria felul cum socotește că are singur dreptate. Urmarea: Isabelle se va sustrage de sub tutela odiosului Sganarelle, păcălindu-l cu propriile lui mijloace, în vreme ce Léonor va consimți să devină soția lui Ariste.

Centrul de gravitate al comediei îl constituie cuplul Sganarelle-Isabelle. Ambele personaje sunt constituite cu justețe și pătrundere. Sganarelle continuă linia începută în *Le Cocu imaginaire*: e sclavul unor gesturi mecanice; se crede înzestrat în mod aparte; se încântă de flateriile plate pe care i le repetă Valère; și-a constituit o înțelepciune stereotipă, prin care nu izbutește altceva decât să devină cu atât mai absurd; are o suficiență stăruitoare, încăpățănată, la adăpostul căreia devine ușor manevrabil; ar vrea să fie tiran pentru a-și satisface astfel sentimentul importanței, dar tot ce reușește de fapt e să-și demaște și mai mult mediocritatea. Sganarelle, aici, în postura lui de tutore gelos și stupid, e un strămoș a lui Bartolo din comedia lui Beaumarchais. Isabelle, în schimb, e zugrăvită cu interes și căldură. Poetul îi face un portret delicat și ferm totodată, în care nu trece nimic cu vederea: tinerețea, grația, inteligența, abilitatea, intuiția feminină, voința hotărâtă de a rămâne ea însăși

și de a-și apăra iubirea, puterea de a duce la capăt un joc în aparență cochet, frivol, dar în fond purtând în el o justificare a vieții, a dreptului elementar la fericire.

Ariste e mai puțin caracteristic. I se dă cuvântul doar pentru a-și expune vederile de moralist: în viață trebuie să păstrăm o linie de mijloc; excesele oricând pot fi periculoase; e mai multă înțelepciune în adaptarea la legea celor mulți decât în singularizare. Cu el – putem spune – Molière deschide calea *raisonneur*-ilor din comediiile sale. Celelalte personaje – Valère, Léonor – sunt abia schițate; critica a văzut în această descumpănire un punct șubred al piesei, îndeajuns de marcat pentru a nu-i da dreptul să se numere printre capodopere.

Molière începe să ne împărtășească aici și din ideile lui filozofice. Omul trebuie să înțeleagă viața în raport cu societatea; numai prin aceasta va putea să ajungă la armonii ale minții și ale sufletului. Există o școală în afara căreia nu putem fi oameni adevărați: „școala lumii“. Sganarelle a socotit că poate spune *nu* vieții și societății; era inevitabil ca pentru această rătăcire, în realitate o formă ignorantă de pedanterie, să nu-și ia pedeapsa cuvenită.

Comedia următoare, *Les Fâcheux* (Pisălogii), scrisă în numai cincisprezece zile (1661), i-a fost comandată lui Molière de către Fouquet ministrul de finanțe, pentru o serbare la castelul său din Vaux în onoarea regelui.

Textul propriu-zis trebuia să servească mai mult ca intermediu, pentru a da timp dansatorilor să-și schimbe costumele și să-și pregătească o nouă intrare pe scenă. Era deci nevoie de un subiect în așa fel conceput, încât alternarea cu scenele de balet să nu-l frângă. Soluția găsită dovedește în ce măsură Molière devenea stăpân pe meșteșugul său și putea să construiască cu mână sigură. Avem de-a face cu ceea ce se va numi „piesă de sertare“ (*pièce à tiroirs*).

Éraste, tânăr gentilom, urmează să se întâlnească într-un parc cu frumoasa Orphise, iubita lui. Pisălogii însă le vor întârzia planul. Sunt zece la număr, fiecare cu o manie, cu o tară, cu o deformare sufletească: vicioși, pedanți, lăudăroși, prețioși, vânători de plăceri ș.a. Nici unul nu era inventat în întregime; în fiecare se putea recunoaște, total sau în parte, un personaj de la curte. Avem de-a face cu o defilare pitorească, variază, reunind în ea fapte din realitate și improvizații spirituale de joc scenic.

La Fontaine, a doua zi după reprezentarea piesei, și-a exprimat aprobarea într-o scrisoare către Maucroix, printre altele și prin versurile:

*Nous avons changé de méthode,
Jodelet n'est plus à la mode
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.¹*

Cu alte cuvinte: de la comedia farsorilor la una căutând adevărul, realitatea.

I S-a schimbat metoda,/ Jodelet nu mai e la modă,/ De acum înainte/ Să nu mai părăsim natura
nici cu un singur pas.

Piesa a plăcut. La cererea regelui a fost repetată la Fontainebleau. Zece ani mai târziu, pe această linie de mare spectacol, incluzând deopotrivă text, muzică și balet, se va constitui un gen dramatic nou: opera comică.

L'École des femmes (Școala femeilor), reprezentată întâia oară în decembrie 1662, deschide seria marilor comedii. Critica o socotește drept prima capodoperă propriu-zisă a lui Molière. Izvoarele sunt cele vechi: influențe din comediiile lui Scarron (în special *La Précaution inutile*), prelungiri italiene și spaniole, imagini și colorituri din *commedia dell'arte* și *commedia sostenuta*, bineînțeles în viziunea unor macerări proprii. În subiect, elemente și teme obișnuite de farsă: precauții inutile, îndrăzneală la care îndeamnă iubirea, teama de a nu purta coarne, o gelozie manifestată în forme ridicole, o căsătorie făcută în secret, coincidențe fericite de tip romanesc, o recunoaștere, soluționări *deus ex machina*. Totuși: pe această canava bătătorită, supusă atâtor servituți literare, Molière va izbuti să creeze o comedie complexă, cu zugrăviri de moravuri, cu un studiu de caractere, cu implicații filozofice, cu destăinuiți discreți din viața personală, cu registre largi urcând de la comicul buf până la cel dramatic.

Arnolphe are acum vârsta de patruzeci și doi de ani. Nu s-a căsătorit, de teamă ca aceea care îi va fi soție să nu-l înșele. Obsedat de această idee, s-a gândit s-o crească pe Agnès exclusiv pentru sine, închizând-o de mică într-o mănăstire și izolând-o total de lume. În clipa când totul părea pregătit ca s-o ia în căsătorie, se ivește tânărul Horace. Nu va fi nevoie decât de o singură scânteie pentru ca între acesta și Agnès să se aprindă focul dragostei. În zadar Arnolphe ia precauții ca tinerii să nu se vadă; el însuși cu suficiența și opacitatea lui de om închipuit, le va favoriza comunicările. În cele din urmă vom afla că Agnès era o nobilă, fiica seniorului Enrique. Tinerii se căsătoresc. Iar Arnolphe va rămâne mai departe egal cu el însuși, prizonier al intoleranței și prezumțiilor lui, fără ca din cele petrecute să fi putut desprinde vreun învățământ.

Înimicițiile împotriva lui Molière, care începuseră să se constituie încă de la premiera *Prețioaselor ridicole*, se intensifică. Sunt numeroase, ofensive, în parte cu intoleranțe. Amintim în primul rând pe actorii de la Hôtel de Bourgogne, cărora în multe privințe Molière putea să le pară adversarul lor natural. Formulau împotriva lui reproșuri publice; plăteau locuri în sală unor spectatori care să provoace scandaluri în timpul reprezentațiilor și anunțau că pe scena lor vor da acestei comedii replica meritată. Li se alăturau și o seamă de autori dramatici, unii pe motive de principiu și de doctrină literară – construcție defectuoasă, vulgaritate, incoerență în studiul caracterelor – alții pur și simplu din invidie personală. Numărăm mai departe pe „delicați” sau „spiritele fine”, obișnuți ai saloanelor și ai ceneclurilor, mulți din ei dispuși să vadă în râsul molieresc o sfidare a bunului-gust și în zugrăvirile naturale din comediiile poetului-actor o vulgarizare a teatrului. Adăugăm în sfârșit pe marii devoți, cu proteste ca acestea: piesa este imorală; felul cum Arnolphe o amenință pe Agnès cu infernul constituie o impietate; în atmosfera generală a

acestei comedii există ceva care ofensează puritatea sufletului creștin, propagând libertinaj și necredință.

Sunt obiecții nedrepte. Molière nu se gândea să provoace ori să sfideze pe cineva. A ținut într-adevăr ca această comedie să includă semnificații morale. Dar ideile pentru care pleda apăruseră și în *L'École des maris*: apărarea iubirii oneste, simpatie pentru dreptul la viață al tinereții, încredere în decretul naturii, rezerve și proteste față de judecata prezumțioasă și față de formele pedanteriei morale. E împotriva concepției ascetice, față de care nutrea o ostilitate rațională; în fond, o formă de refuz față de formulele mecanice, de ideea supunerii oarbe și de strivirea libertății interioare.

Personajul Arnolphe reeditează pe Sganarelle din *L'École des maris*. Chrysalde îndeplinește în economia piesei rolul de *raisonneur*. S-a spus că ideile acestuia ar fi în realitate ideile lui Molière. Critica modernă respinge această interpretare. Gândirea poetului apare nu în spusele unui personaj sau altul, ci în contextul piesei, în înțelesul ei general. Cât privește înțelepciunea lui Chrysalde, e mai mult aparentă. Putem spune că răsărea din convenție, din supunere mediocră și oarecum ridicolă unor forme sociale stereotipe, nu și din atitudinile unui suflet capabil de reflecție, conformat în spiritul valorilor morale. Personajul cel mai nou, câteodată și cel mai revelator, e tânăra Agnès. Deși în cuprinsul piesei nu îi sunt rezervate decât câteva zeci de versuri, are totuși însemnătatea și relieful unui caracter. Agnès nu este – cum s-a spus pe alocuri – o cochetă devenind îndrăzneată și malițioasă sub îndemnul senzualității ei născânde, nici o simplă păpușă grațioasă rostind despre iubire cuvinte al căror sens nu l-a pătruns încă, ci este un suflet care începe să se deschidă la viață, să descopere mijloace de a se apăra împotriva tiraniei din afară, să înțeleagă cu simplitate și ingenuitate datoria de a deveni ea însăși.

Vechile comedii provocau râsul prin mijloace de farsă, cu jocuri grotești și revărsări frenetice de fantezie. Aici însă râsul rezultă din observarea evenimentelor, din zăgrăvirea exactă a moravurilor, din spectacolul uman surprins în desfășurarea lui naturală. La Fontaine și Boileau, prietenii lui Molière, au observat faptul și i-au subliniat însemnătatea.

În *Stances*, Boileau a ținut să precizeze:

*En vain mille jaloux esprits,
Molière, osent avec mépris
Censurer ton plus bel ouvrage;
Sa charmante naïveté
S'en va pour jamais d'âge en âge
Divertir la postérité.¹*

1 În zadar mii de spirite invidioase,/ Molière, încearcă disprețuitor/ Să cenzureze cea mai frumoasă dintre opere tale;/ Minunatul ei adevăr/ Se va perpetua din veac în veac/ Desfătând posteritatea.

„Naïveté“, în limba literară a timpului, avea înțelesul de „adevăr“.

În prefața primei ediții a acestei comedii, apărută în martie 1663, Molière anunța că va răspunde cabalei literare pornită împotriva lui, aducând dezbaterile pe scenă. S-a ținut de cuvânt. Replica a fost dată în două comedii de câte un act, jucate chiar în cursul aceluiași an, la interval de câteva luni: *La Critique de l'École des femmes* (1 iunie 1663) și *L'Impromptu de Versailles* (Improvizatia de la Versailles, octombrie 1663).

Momentul era așteptat cu interes și emoție. La premiera *Criticii* a fost bătaie pe locuri. Rețeta în ziua aceea a întrecut așteptările. Reprezentația a decurs într-o atmosferă febrilă, pasionată. Erau de față reprezentanți de seamă din ambele tabere: autori, actori, oameni de lume, seniori prieteni ai literelor, doritori de evenimente mondene.

De astă dată Molière nu se va mai menține pe un plan impersonal de idei generale, ci va intra în jactanță, atacând persoane anumite și îndreptându-și satira împotriva unor tipuri sociale. Punea în cauză mai ales pe Donneau de Visé, care îl atacase în *Lettre sur les affaires de théâtre* (Scrisoare asupra chestiunilor de teatru) și *Nouvelles nouvelles* (Noile noutăți). Își îndrepta săgețile împotriva prefăcutelor (*les prudes*), îi aducea în scenă pe „prețioși” și îi descărca verva împotriva „marchizilor” recent înnobilați.

Polemica, departe de a se stinge, va continua. Donneau de Visé dă la iveală piesa *Zélinde ou la Véritable critique de l'École des femmes* (Zélinde sau adevărata critică a Școlii femeilor). Deși venea cu accente destul de tari, actorii de la Hôtel de Bourgogne au refuzat să i-o joace; considerau că forma ei încă circumspectă, păstrându-se în limitele dezbaterii literare, nu reflecta îndeajuns ura lor împotriva adversarului. În schimb, au primit să joace piesa lui Edme Boursault, *Le portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des femmes* (Portretul pictorului sau contra-critica la Școala femeilor). Autorul era un tânăr de douăzeci și cinci de ani, protejatul lui Corneille, despre care ulterior s-a aflat – din destăinuiuri ale unor membri din familia lui – că intrase în această dezbateri mai mult din spirit de complezență față de actorii care îi jucau piesele¹.

L'Impromptu de Versailles, cealaltă replică a lui Molière, a fost scrisă și montată pe scenă doar în câteva zile. Riposta pe care o dădea lui Boursault ca și rivalilor lui de la Hôtel de Bourgogne era peremptorie. Niciodată până atunci parodia, verva și satira lui nu fuseseră atât de necruțătoare. În toiul lor apărea și un strigăt

1 Seria scrierilor îndreptate împotriva lui Molière în freamătul acestei dezbateri este mult mai mare. Între acestea notăm ca mai proeminente: *Le Panégyrique de l'École des femmes*, un opuscul de Robinet (1663); *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, rămasă anonimă, jucată în noiembrie 1663 la Hôtel de Bourgogne de către fiul lui Montfleury; *La Vengeance des marquis* (Răzbunarea marchizilor), scrisă în 1664, se crede de către Donneau de Visé în colaborare cu actorul Villiers.

Amintim și o altă scriere, de astă dată favorabilă lui Molière: *La Guerre comique ou la Défense de l'École des femmes* (Războiul comic sau Apărarea Școlii femeilor). Autorul – rămas necunoscut – a împrumutat un cadru alegoric. În fața unui tribunal prezidat de Apollon și asistat de Muze, adversarii lui Molière – actori, autori, nobili – vin să-și pledeze cauza; dar sentința va fi dată în favoarea poetului.



Imagine din spectacolul *Improvizație la Versailles* în regia Danielei Peleanu.

sincer, convingător: protestul lui Molière împotriva felului cum dușmanii săi, depășind orice măsură, înțelegeau să-l atace până în sentimentele sale ca om, profanând fapte din viața lui intimă.

În anul 1664, Molière a scris pentru serbările de la curte două piese: *Le Mariage forcé*, o farsă în genul celor pe care le reprezentase pe vremuri în provincie, și *La Princesse d'Élide*, comedie din seria de „*fêtes galantes et magnifiques*” (serbări galante și magnifice), incluzând în textul ei „muzică și intrări de balet”.

Inițial, *Le Mariage forcé* fusese o comedie-balet în trei acte, cu muzică de Lully și cu scene coregrafice în care apăreau magicieni, egipteni și spanioli. La premiera de la Luvru, în ziua de 29 ianuarie 1664, dansase și regele însuși, în costum de egiptean. Ulterior, suprimând părțile de divertisment, autorul a concentrat-o într-o comedie-farsă de un singur act.

Sganarelle, în vârstă de 53 de ani, se gândește să ia în căsătorie pe cocheta Dorimène, care nu a împlinit încă douăzeci. Géronimo, prietenul său, îi dă sfaturi de bun-simț, dar de care îndrăgostitul nu vrea să asculte. Se gândește atunci să consulte pe doi filosofi: Pancrace și Marphurius. Dublu prilej: de satiră la adresa unor forme contemporane de pedanterie și de *imbroglio* pentru alimentarea farsei. Pancrace, în dogmatismul lui de „aristotelician” implacabil, îl sfătuiește într-un fel; Marphurius, un „pyrrhonian” sceptic, într-altfel. Dezorientat, Sganarelle ar vrea să nu se mai

însoare. Intervine însă fratele Dorimènei, cu provocări la duel și amenințări contondente. Până la sfârșit, Sganarelle se va vedea căsătorit de nevoie.

La Princesse d'Élide, comedie galantă în cinci acte, a fost prezentată la Versailles, în cadrul unor serbări de trei zile instituite de rege și intitulate *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (Plăcerile insulei fermecate). Inițial, piesa trebuia să fie în versuri. A intervenit însă un ordin intempestiv al regelui care a micșorat termenul. Molière apucase să compună în versuri doar primul act și o parte din al doilea; restul avea să fie redat în proză, mai mult sub formă de punctări decât într-o desfășurare finisată.

Prințesa și Euriale se iubesc, dar din mândrie fiecare așteaptă de la celălalt să se declare mai întâi. Prințesa până la urmă va sparge gheața; se văzuse nevoită să facă aceasta prin apariția Aglantei, care putea să-i devină rivală.

S-a spus că Molière, întocmai ca Shakespeare, știa să aducă o sclipire de frumusețe și de inteligență chiar și în producțiile lui mai slabe. În piesa de față avem de menționat pe Moron, bufonul pe care îl interpreta însuși autorul, cu o vervă comică inegalabilă ca varietate și ca împletire de nuanțe. Fără intervențiile acestuia, piesa ar fi stagnat, blocată oarecum de prea multe discuții și speculații pe tema iubirii.

8. Tartuffe

Ajungem la *Tartuffe ou L'Imposteur*, capodoperă a genului, una din cele mai puternice comedii de caracter din literatura lumii, moment crucial în destinul de scriitor al lui Molière și capitol epocal în istoria teatrului francez.

Până să-și capete deplină libertate, această comedie a trebuit să treacă prin lungi și grele încercări. Într-o primă versiune, în trei acte, a fost prezentată în cadrul serbărilor de la Versailles din primăvara anului 1664. A stârnit nemulțumiri în lumea bisericii și a devoților. Ana de Austria, regina-mamă, a cerut ca piesa să fie suspendată. Rumoarea avea să continue cu intensități sporite. Piesa se afla în centrul multor discuții și comentarii; nu mai figura pe afișul vreunui teatru, dar era jucată într-o cvasi-clandestinitate în diferite cercuri, notorii și obscure. După moartea reginei, uzând și de o permisiune verbală a monarhului, Molière a încercat s-o readucă pe scenă. A doua zi, la 6 august 1667, Lamoignon, președintele Parlamentului, a interzis-o din nou. Abia după alte optsprezece luni, în februarie 1669, s-a obținut autorizarea deplină. Reprezentația – de astă dată în versiunea întregă – a fost un triumf. Toate piedicile puse până atunci nu izbutiseră altceva decât să transforme această reprezentație dramatică într-o victorie răsunătoare a opiniei publice și a conștiinței libere.

Și aici Molière aplică principiul său curent: „îmi iau bunul meu de unde îl găsesc“. În comedie există numeroase influențe: Boccaccio, Aretino, Régnier, Scarron ș.a. Diferite documente ale timpului, cu reconstituirile literare făcute pe baza lor, atestă că mai presus de aceste împrumuturi Molière s-a condus după fapte petrecute în timpul său, notorii, ori din culisele contemporane, atât în sfere obișnuite cât și la niveluri dintre cele mai înalte.



Consatntin Sassu și Marina Bașta
în *Tartuffe*

Într-o familie de burghezi bogați unde lucrurile decurgeau în liniște, cu bună-cuviință, s-a dezlănțuit furtună. Orgon, stăpânul casei, a introdus sub acoperișul său pe Tartuffe, un personaj straniu pe care l-a întâlnit la biserică, dându-se drept un nobil ruinat din provincie. Întreaga lui gândire părea făcută din umilință, pietate și sfințenie. Și până atunci Orgon fusese un devot, dar într-o formă potolită, rațională; acum însă, sub fascinația exercitată asupra lui de străin, această trăsătură va lua forme absurde, intolerante, de exacerbare și obsesie. Orgon ajunge să vadă totul prin prisma protejatului său. Este gata să-i dea oricâte semne de încredere, să-i sacrifice totul. Îl proclamă drept singurul său îndrumător de conștiință. Merge până la a-și trece averea pe numele lui și a-i promite chiar mâna fiicei sale Mariane, nesfîindu-se astfel să calce cuvântul

pe care înainte îl dăduse lui Valère. În familie, vechea unitate este pe punctul de a se destrăma. O parte din membrii ei se află în adorația personajului; ceilalți îi bănuiesc impostura și se întreabă cu îngrijorare asupra urmărilor posibile. Tartuffe, în același timp, își va încerca puterile de seducător și pe lângă Elmire, soția lui Orgon în a doua căsătorie. Damis, care a surprins o scenă compromițătoare pentru Tartuffe, încearcă să-și prevină tatăl; Elmire, de asemenea, îi atrage atenția. E greu însă ca Orgon să fie smuls din încăpățănarea sa. Uzând de abilități feminine, Elmire va izbuti totuși să-l pună în fața adevărului. Tartuffe, care își cunoaște bine meseria de impostor, nu-și pierde cumpătul. Are în mână sa bunurile pe care i le-a donat Orgon, ca și o seamă de hârtii politice putând să fie compromițătoare pentru acesta. Dar regele care cunoaște trecutul și practicile lui Tartuffe dispune arestarea lui. Familia lui Orgon este salvată. Acest final – singurul punct slab al comediei – reprezintă prețul pe care Molière trebuia să-l plătească pentru ca piesa lui să poată reintra pe scenă sub acoperirea autorizării regale.

Îndepărtăm ideea că Molière ar fi urmărit prin această comedie să se răzbune împotriva ipocriților care îl atacaseră pentru *L'École des femmes*. Faptele aici se dezbate pe coordonate mai adânci și mai complexe. Nu este cazul să-i atribuim poetului intenții programatice de reformator; de asemenea, nu este cazul să facem din el un adversar al bisericii ori al concepției creștine; nu este însă mai puțin adevărat că ne aflăm în fața unei cugetări libere, a unei poziții de filozof moralist, a unei luări hotărâte de atitudine în chestiuni interesând de aproape spiritul și presimțirile epocii.

Devotul, așa cum ne apare întrupat în Tartuffe, nu era un personaj în totul imaginar, ci unul care în Franța timpului putea fi întâlnit în mod curent. E vorba de o situație aparte, închizând în ea o întreagă stare de spirit creată prin acțiunile întreprinse de Contrareformă și prin refacerea puterii catolice. Grupați în confrerii și mai cu seamă în așa-numita *Compagnie du Saint-Sacrement*, devoții ajunseseră să constituie o categorie socială, așa cum în Evul Mediu fuseseră ermiții și călugării. Manifestarea lor, la început tăcută, va deveni din ce în ce mai fățișă, mai ostentativă. Se amestecau în viața publică a țării. Adesea vor părea mai dispuși să aperse interesele puterii catolice decât ale patriei. Lui Richelieu îi fac dificultăți în lupta cu Spania. Provoacă dezordini publice, la Paris și în provincie. Intervin în viața familiilor și a indivizilor, instituindu-se în cenzori ai moravurilor și îndrumători de conștiințe. Practică delațiuni, dau sentințe în tribunale proprii, sechestrează persoane. Își recrutează partizani zeloși printre laici, nu se sfiește să exercite asupra naivilor ori rezistențelor forme de constrângere morală; câteodată înseși forurile clericale nu mai izbutesc să-i tempereze.

Molière, în fața acestor stări de lucruri, va înțelege să le judece cu spiritul lui de om liber. În atitudinea lui e revoltă și totodată umanitate. Contestă autoritatea acestor directori de conștiințe. Vede în ei paraziți, putând în orice clipă să zdruncine liniștea căminelor și a sufletelor. Nu admite ca sentimentul religios să se transforme în tiranie spirituală. Chiar când este sincer, manifestările lui ajung să tulbure dacă încalcă drepturile naturii. Practicile aparente ale credinței pot deveni instrumente ale ipocriziei. Minciuna se poate insinua cu ușurință, îmbrăcând haina de sfințenie; sub oblăduirea gestului pios pot fi zdruncinate și chiar dărâmate destine întregi. Trebuie ca totul, inclusiv practicile tradiționale ale credinței, să primească girul vieții și al rațiunii. Ce autoritate ar putea să fie mai eficientă ca aceea ieșită din cerințele legitime ale umanității noastre? Molière nu ne spune nimic despre vocația religioasă a marilor solitari; bănuim că o respecta, indiferent de opinia lui filozofică. Îl interesează însă ceea ce consideră că trebuie să gândim și să simțim trăind laolaltă cu oamenii. Religia nu ar avea dreptul să micșoreze în noi dorul de viață, să ne limiteze existența, să înăsprească blândețea posibilă a faptelor noastre. Datoria ei este să fie bună, umană, tolerantă, simplă, așa încât tot ce s-ar petrece sub semnul ei să propage ideea sufletului luminos și a minții responsabile.

În *Tartuffe*, aceste idei sunt transpuse cu precizie, pătrundere și sobrietate. Molière era convins că arta trebuie să slujească la formarea și îndreptarea moravurilor. În structura lui intelectuală de umanist, ideea că poetului îi revine un rol de educator social stăruia cu putere. Scena de teatru este o școală a omului și o școală a vieții. Dacă e adevărat că rațiunea este universală, religia are misiunea să contribuie la perfecționarea ei. Era firesc ca dezbateri având în centrul lor această temă să fie aduse și pe scena de teatru. Poetul avea convingerea că devoțiunea ca mijloc de a masca ipocrizia trebuie denunțată opiniei publice. De astă dată, în mod evident, Molière îmbracă toga de moralist militant.

Tartuffe, personajul principal, e greu de caracterizat. Istoria și critica literară continuă să dezbată asupra lui. Este tipul ipocritului, fără îndoială. Dar această trăsătură nu ni se înfățișează simplu, linear, eliminând orice altă situație, ci apare în unitatea unei personalități cu aspecte și valențe multiple. Nu putem desluși cu precizie dacă în forul său intim era un credincios sau nu. Practica devoțiunea doar din tactică, asigurându-și astfel stăpânirea sufletelor pe care le lua în exploatare, ori în comportarea sa bisericească era și ceva adevărat? L-am putea socoti drept un negustor de credință, vânzând pietatea ca pe o marfă rentabilă; s-ar putea însă să avem de-a face cu unul din acei credincioși amoralii pentru care religia nu înseamnă și o tablă de valori cu influență asupra conduitei lor, ci doar o seamă de dogme înregistrate și practicate mecanic. Avem motive să vedem în el un spirit rece, machiavelic, calculându-și cu luciditate orice mișcare și trăgând cu precizie la țintă; nu mai puțin l-am putea privi și ca pe o făptură animalică, posedată de instincte, de pofte rapace, de voluptăți ale răului, pregătindu-și singură ruina și mergând spre ea în mod irezistibil. Nu-i lipsește o știință a vieții de lume; stăpânește cuvântul, frazează cu eleganță, întreține dialogul, își gradează mijloacele de persuasiune; există semne în el și de bună educație, lăsând astfel a se înțelege că perversitățile nu plecau numai dintr-un fond funciar rău, ci și din motive survenite ulterior, poate umilințele și înăspririle pe care i le impusese sărăcia. Jules Lemaître, cu autoritatea lui atât de recunoscută, a ținut să subscrie o asemenea interpretare.

Erich Auerbach privește lucrurile sub o prismă diferită, dezvoltând o idee a lui La Bruyère. Consideră că Tartuffe își joacă rolul de fățarnic cu stângăcie. E prea viguros, are multă poftă de mâncare, e prea stăpânit de porniri carnale pentru ca devoțiunea lui – reală sau simulată – să poată deveni convingătoare. Exagerează până la absurd; se lasă dominat de simțuri, pierzând controlul de sine; pune la cale intrigi puerile; dacă uneori pare un fățarnic inteligent, subtil, cu tact, alteori își dă ușor pe față toată ființa lui bătărănă. Publicul l-a descoperit din primul moment; majoritatea persoanelor din acțiune, de asemenea. Dintre toți, i-a câștigat de partea sa doar pe Orgon și pe doamna Pernelle; dar nu pentru că i-ar fi sedus puterea de convingere a impostorului, ci pentru că prin el își vedeau măgulite dorințe și porniri nemărturisite.

De aici, interpretarea profesorului și criticului german: Molière nu ar fi intenționat să prezinte o încarnare desăvârșită a ipocritului. Pentru scenă, el avea nevoie de efecte comice puternice. Le-a găsit, punând în opoziție rolul adevărat al ipocritului cu trăsăturile naturale ale personajului Tartuffe¹.

Indiferent la ce soluție ne-am opri, un fapt e limpede: Molière nu și-a coborât personajul în caricatură, dar nu i-a dat nici proporții de dramă. Pe această linie de echilibru, reunind în ea măsuri de artă și de conveniență teatrală, Molière putea să-și realizeze ambele obiective urmărite: să compună o satiră privind moravuri și personalități contemporane și să exprime un mesaj de moralist.

¹ Erich Auerbach, *Mimesis*, cap. *Ipocritul*; E.L.U., Buc., 1967.

Acțiunea se petrece într-un cadru real, cuprinzător, cu personaje autentice, cu manifestări de viață adevărată. Ne aflăm într-un interior burghez elegant și confortabil, în care putem recunoaște deopotrivă și ordinea familială ce domnise aici o vreme, și o anume tensiune, deocamdată încă surdă, dar putând să izbucnească dintr-o clipă în alta în conflicte acute. Se încrucișează, cu întipăriturile lor caracteristice, trei generații. Orgon și doamna Pernelle, soacra acestuia, reprezintă forme de viață învechite, înecate în uzură și prezumții retrograde. Elmire și Cléante, ca generație de mijloc, înțeleg să privească lucrurile cu măsură și judecată, lăsându-le libertatea necesară pentru a se dezvolta potrivit puterilor lor intrinseci; ceilalți – Valère, Mariane, Dorine – au ca tineri frenezia, nestăpânirea, individualismul și indisciplina vârstei lor.

Orgon, de fapt, ne este o cunoștință mai veche. Sganarelle și Arnolphe ni l-au anunțat. Acum însă portretul e definitiv. Din primul moment facem cunoștință cu naivitatea lui infatuată. E mulțumit de sine, refuză cu încăpățănare să asculte și pe alții; e convins de justetea părerilor sale; devine tiran prin felul suficient cum se crede mai înțelept decât toți. Într-atât îl orbește prezumția ființei proprii, încât devine opac la tot ce se petrece în jurul său. A împins lucrurile până departe: copiii lui, demoralizați, își văd fericirea distrusă; fiicei sale, o clipă, i-a străfulgerat prin minte însuși gândul sinuciderii; Elmire, soția lui, făptură discretă și înțeleaptă, trece suflătește printr-o gravă îngândurare; averea de familie a fost înstrăinată; Dorine, camerista, fără a mai ezita, își judecă și își admonestează pe față stăpânii; în atmosfera casei aproape că nimic nu se mai află în locul său; or, în asemenea momente când nimic nu mai e comic, ci totul amenință să se transforme în dramă, Orgon pare mai împăcat și mai fericit ca oricând de sine. Tartuffe i-a dat prilejul ca la adăpostul cucerniciei să-și satisfacă un anume sadism de tiran domestic, plăcerea de a chinui pe cei de sub acoperișul său: „*faire enrager le monde est ma plus grande joie*“ (a-i face pe toți să turbeze, iată ceea ce mă poate face fericit!)¹. Rareori, în toată dramaturgia lumii, o situație a putut să caracterizeze atât de bine un personaj.

În comediile de până atunci, Molière accentuase unul sau două personaje principale, pe celelalte lăsându-le în umbră; de fapt, genul de farsă nu cerea mai mult. Acum însă fiecare personaj își va primi relieful lui aparte. Drama provocată în tăcere de Tartuffe și dezlănțuită de Orgon se repercutează asupra unei întregi familii; trebuie deci ca fiecare membru al acesteia să fie o personalitate constituită, cu forma sa proprie de a recepta, de a trăi și de a interpreta evenimentele. E ceea ce trebuia pentru ca farsa să-și piardă și ultima ei poziție, pentru ca în schimb comedia modernă să se instituie în doctrina și drepturile ei.

9. Dom Juan

În perioada în care *Tartuffe* aștepta să i se ridice interdicția oarecum ca răzbunare împotriva acestei măsuri arbitrare, Molière a compus *Dom Juan ou le*

¹ Auerbach, *op. cit.*

Festin de pierre (Dom Juan sau Ospățul de piatră), cea mai originală, totodată și cea mai enigmatică dintre operele sale.

Piesa, deși de factură fantastică, respiră puternic în realitățile vremii. Ne apropiem de ultimul păttrar al secolului al XVII-lea. Franța, cu toată stabilitatea și unitatea pe care i le imprimase guvernarea Regelui-Soare, începea să anunțe ciocniri între două ideologii, implicit între două concepții de viață diferite. Pe de o parte era o Franță oficială, cu rigori de stat și temelii catolice; pe de altă parte pornea să se definească o Franță revendicativă, doritoare să se desfacă de absolutism, cu izbucniri individualiste, nerăbdătoare să vadă instituindu-se libertățile proclamate de filozofia naturii. Din trecut, acestea prelungeau revoluția de gândire începută în Renaștere; în viitor priveau spre materialismul iluminist din secolul ce avea să urmeze. Molière avea afinități cu această tendință; *Dom Juan* constituie încă o dovadă.

Piesa, în datele ei exterioare, perpetuează trăsături din modele spaniole, italiene, chiar și franceze, pe care Molière le-a avut în față. Intrinsec însă apar modificări importante, de care trebuie să ținem seama.

Conținutul e complex; cuprindea în el elemente dintr-o gamă vastă, urcând de la farsă până la drama de ordin filozofic. Molière e un clasic, pătruns de importanța regularității; aici însă și-a luat libertăți aproape romantice. În decursul celor cinci acte asistăm la numeroase schimbări de decor: un palat, o câmpie la marginea mării, o pădure, apartamentul lui Dom Juan, o altă câmpie. Asistăm de asemenea la o succesiune uluitoare de ritmuri și colorituri: în actul I, veselie și tinerețe; în al II-lea, frenezii ca de arlechinadă; în al III-lea, presimțiri cu nuanțe sumbre, oarecum satanice; în al IV-lea, libertinaj, ironie, revărsări aproape bufe; în al V-lea, încordare, deznodământ justiționar, imanență implacabilă. Nota miraculoasă e păstrată, însă într-un stil temperat; în scena ultimă, Spectrul și Statuia au doar apariții scurte, concentrate, nu atât ca personaje supranaturale, figurând ca atare în mersul acțiunii, cât ca personificări alegorice ale unor adevăruri generale filozofice. Reținem două replici ale Statuii: „Nu e nevoie de lumină când cerul își îndreaptă pașii”; „Dom Juan, cel ce stăruie în păcat, piere de moarte fioroasă, și îndurarea cerului pe care o respinge lasă drum slobod trăsnetului¹”. Ambele, de fapt, exprimă idei ale unui spirit luminat.

Personajul principal are trăsături comune cu cel din versiunile spaniole și italiene. Aleargă din femeie în femeie amăgindu-le cu vorbe ușoare, înșelându-le apoi fără scrupule, trecând mai departe cu cinism. Ajunge repede la crimă; își proclamă orgoliul cu sfidare; insultă cu ușurință, negândindu-se vreodată să calculeze consecințele; resimte chiar un fel de mulțumire să fie sperjur; orgoliul, egoismul și setea de voluptăți carnale îl stăpânesc.

Molière însă nu se oprește aici. În noua sa piesă, portretul lui Dom Juan capătă atribute sporite și implică planuri psihologice mai adânci, cu aspecte și nuanțe nesfârșit mai delicate. Cu greu am putea găsi o formulă rezumativă care să ni-l caracterizeze dintr-o dată.

1 Traducere de Alexandru Kirițescu, în *Opere de Molière*, vol. II, E.S.P.L.A., Buc., 1955.

Eroul nu se pierde în speculații doctrinare. Nu afișează principii și maxime. Aflăm, din felul cum se destăinuie valetului său Sganarelle, care îi este principalul „articol” de credință în viață: „două și cu două fac patru”. E un senior decăzut; doar faptul că nu-și ascunde corupția îl face oarecum pitoresc și îi împrumută o notă de eleganță blazată. Silogismele lui răsar dintr-o logică facilă, terestră: din moment ce le înșală pe toate la fel, nu-și simte față de femei scrupule și remușcări; întrucât sunt atâtea care au atâta farmec, ar fi fără sens să iubească pe una singură. Nu are cruzimi sanguinare, ca înaintașii săi spanioli și italieni; practică însă cruzimi psihologice care se apropie de perversitatea morală. Dintre femeile pe care le-a sedus nu s-a legat sufletește de nici una; este însă gelos, și încă într-o formă activă, răzbunătoare. Resimte o plăcere tainică de a face rău, de a tulbura, de a descumpăni suflete. Îi place să-și studieze victimele, să le vadă cedând treptat până la înfrângerea pudoarei lor virginale, să le observe în suferință și astfel să-și satisfacă o voluptate demonică de învingător. Să-i dăm cuvântul:

„...Ce dulceăță fără seamăn este să cucerești cu mii de meșteșuguri inima unei femei tinere și frumoase! Cu lacrimi, cu suspine, cu avânturi înflăcărâte pui stăpânire pe o inimă care se împotrivesc și luptă cu toate armele nevinovăției ce nu vrea să se dea bătută; pas cu pas îi înfrangi, una după alta, toate împotrivrile; îi nimicești toate gândurile curate din care își face o fală și o mâni încet, încet, domol de tot, unde vrei tu!...”¹ (Actul I, sc. 2).

E un scleratul, un sadiu? E posibil să rămânem și cu această impresie. Oricum, există nuanțe de care trebuie să ținem seama. Dom Juan este de fapt un naufragiat al vieții, pe care însă nu l-a cuprins deznădejdea. Nu știe unde și cum să se oprească; e purtat de o beție a mobilității; își constituie viața doar din etape scurte, pe care le consumă în vâlvătaia unor voluptăți trecătoare. Un scop atins pentru el nu înseamnă pasul spre o stabilitate, spre o cristalizare, ci un gol, o cenușă, o vestejire de la care trebuie să înceapă, cu neliniștea ei fatidică, o altă căutare și o altă aventură...

O altă trăsătură. Dom Juan este ateist. Sub acest raport, înaintașii săi erau indiferenți. El însă se declară fățiș; își proclamă ideile cu ostentație, punând în aceasta și unele accente militante. Când doña Elvire îi face aluzii la justiția cerului, schimbă cu valetul său priviri de dispreț și iritație. Întâlnind un sărac, îi promite un ludovic de aur, cu condiția să rostească un cuvânt de insultă la adresa divinității; Dom Juan îi dă totuși ludovicul, dar precizând că face aceasta din „dragoste pentru umanitate”.

În aproape toate aparițiile sale, Dom Juan este însoțit de Sganarelle, valetul. Caracterele stăpânului și ale servitorului se întregesc reciproc. Ce-i apropie, în fond: asemănările sau deosebiriile dintre ei? Există opinii și într-o direcție, și în alta. L-am putea judeca pe Sganarelle în mod pozitiv. E un om cumsecade; are sufletul sănătos; faptele stăpânului său îl revoltă; cu bunul său simț natural, îi atrage acestuia atenția; protestele lui pleacă dintr-un fond moral de onestitate, inalterabil în esența lui primară. Nu înțelege arguțiile spirituale și paradoxurile abile ale stăpânului; intuiește

însă că în ele există pervertiri și rătăcirii dezgustătoare. Deopotrivă, s-ar putea ca Sganarelle să ne și repugne. Nu este chiar atât de departe de viciile și poltroneria strămoșilor săi italieni ori spanioli, și chiar de contemporanii săi din comediile lui Scarron. E oare convins când îi face stăpânului său portretul? Vorbește cu tonul simplu și pătruns al cugetului cinstit, ori cu acela perfid al celui care se amuză și îi oferă cu insinuare complicitatea? Prea vorbește cu dezinvoltură, prea îi este limba dezghețată și gândul agil, prea clipește semnificativ din pleoape, prea dă impresia că mai mult se desfată decât se indignează, pentru a imprima vreo notă de sinceritate ori de bună-cuviință. Vorbele, într-adevăr, sunt morale; fapta însă i le contrazice total. Împarte sfaturi din plăcerea de a se juca, de a-și da importanță, de a se auzi predicând. Aparent numai i se adresează stăpânului său cu deferență; în sinea lui îl socotește mai degrabă tovarășul lui de aventuri în viață. De fapt, Dom Juan nu are în nimeni ca în Sganarelle un mai bun confident și complice pentru scelerățiile sale.

E posibil ca Molière să fi avut în minte ambele ipostaze. Prima îi era necesară pentru ca atacul împotriva ipocriziei și mai ales împotriva unor ipocriți contemporani să fie învăluit în culori morale și în forme prudente, prevenitoare; cealaltă ipostază îi era deopotrivă de utilă pentru ca piesa să nu devină la un moment dat o dramă sau o tragicomedie cu subiect religios, ci să-și păstreze tot timpul tonul ei agreabil de farsă și comedie.

Nu întâmplător, piesa se încheie cu un scurt monolog al lui Sganarelle. Conținutul lui – împletire de exclamații bufe cu reflecții serioase – ne dă confirmarea supoziției de mai sus:

„Aoleu, simbria mea, cine-mi plătește simbria mea? Cu moartea lui, toată lumea e mulțumită: cerul înfruntat, legile nesocotite, fetele pângărite, neamurile păcălite, părinții jigniți, femeile înșelate, bărbații încornorați, toată lumea în sfârșit mulțumită. Numai eu am rămas mofluz, eu care după atâția ani cât am slujit nu m-aleg cu altă răsplată decât să-mi văz stăpânul pedepsit atât de cumplit pentru ticăloșia lui. Simbria mea!... Cine-mi plătește simbria!“¹

10. Un scurt intermediu

Comedia-farsă *L'Amour médecin* (Amorul medic), jucată la Versailles în septembrie 1665, este – așa cum o denumeste autorul însuși – o simplă schiță, o „mică improvizație“ într-o perioadă intensă în care spiritul lui Molière era absorbit de febra marilor lui creații și de disputele puse în mișcare de acestea: *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*. A fost scrisă și pusă în scenă în decurs doar de câteva zile, folosind modele italiene și reeditând o temă frecventă pe scenele amuzante ale vremii: sarcasmul împotriva medicilor și a medicinei.

Lucinde trebuie să înfrângă voința lui Sganarelle care se pune la căsătoria cu Clitandre, tânărul care îi este drag. Simulează că este bolnavă; Clitandre se dă

1 Aceeași traducere.

drept medic. Lisette, subreta, mijlocește stratagema. Până la sfârșit, tinerii, se vor căsători. Sunt satirizate cinci figuri de medici, în care contemporanilor nu le era greu să recunoască pe medicii curți. Toți poartă nume semnificative, despre care se crede că le-ar fi compus Boileau, procurând totodată jocuri amuzante de cuvinte: Tomès: lăsător de sânge (*saigneur*); Des Fonandrès: omorător de oameni; Bahis: lătrător, gălăgios (*aboyeur*); Filerin: amator de dispute; Macroton: găngav, vorbitor cu greutate. Satira este condusă cu vioiciune în formă glumeată, aparent în notă benignă; în realitate, găsim în ea asprimi și accente curajoase. Atribuie medicilor forme de miopie și rutină profesională; subliniază anchilozarea lor în practici învechite, ca și anume altitudini pedante și disprețuitoare pentru ceilalți. Scoate în evidență ridicolul în care îi împinge empiria lor profesională unită cu tot atâtea înfumurare. Nu este exclus ca în dosul acestei satire să se ascundă și o seamă de nemulțumiri și suferințe personale: Molière era bolnav, se simțea din zi în zi mai chinuit de sănătatea lui compromisă și constata în același timp că în cazul lui medicina devenea neputincioasă.

11. Mizantropul

Nouă luni mai târziu, în ziua de 4 iunie 1666, Molière aducea pe scenă o comedie pe care o purta de mult în minte, la care a lucrat timp de doi ani și în care s-a cuprins pe sine mai mult decât în oricare din operele sale: *Le Misanthrope*. Pe scenă n-a reputat decât un succes mediocru; după un număr relativ redus de reprezentații cu rețete variate, piesa a fost scoasă de pe afiș. Totuși nu este cazul ca de aici să tragem concluzii pesimiste pentru publicul vremii. *Le Misanthrope* este mai proprie pentru analize și comentarii decât pentru transpunere pe scenă. Posteritatea a confirmat faptul; încă și astăzi această comedie continuă să inspire comentarii și interpretări diferite.

Subiect propriu-zis aproape că nu există. Ca acțiune, avem de-a face cu cea mai simplă piesă a lui Molière. Faptele se petrec în mediul aristocratic. Alceste este un senior, *honnête homme*, care totuși trăiește izolat, pentru că urăște viciile ascunse ale oamenilor, nu poate suporta politețea de convenție și respinge ipocrizia și prejudecățile din societate. Dar în salonul Célimènei, o tânără văduvă de care s-a îndrăgostit, are ocazia să întâlnească mereu această ipocrizie, exact în formele pe care le detestă mai mult. Nu se putea o mai mare ironie a lucrurilor: el, omul cel mai sobru, îndrăgostit de femeia cea mai cochetă. Alceste intră în conflict și cu Oronte, un nobil cu pretenții de spirit ales și cu veleități poetice; acesta nu-i poate ierta că i-a întâmpinat sonetul cu rezerve, în loc să i-l admire dintr-o dată. Alceste cere o explicație în care Célimène să-i declare răspicat dacă îl iubește sau nu. Aceasta, cu jocul ei cochet, știe să întârzie explicația cerută. Între timp am făcut cunoștință și cu Arsinoé, prietena Célimène, o natură mai ascunsă, lăsând impresia de sfială și de pruderie, încă sufletește cu nimic superioară celeilalte. Din gelozie, întrucât îl iubește pe Alceste, comite acte de indiscreție și trădare: dezvăluie

scrisoarea de dragoste trimisă de Célimène unui necunoscut. Vor ieși la iveală și alte scrisori, dovedind în cel fel Célimène i-a înșelat pe toți: Alceste, Acaste, Oronte și Clitandre. Arisoné totuși s-a înșelat; nu era calea potrivită pentru a dobândi bărbatul dorit; crezând că o prăbușește pe Célimène, s-a distrus pe ea însăși. Alceste ia hotărârea să se retragă în „deșert“ – bănuim castelul lui în provincie –, unde o invită și pe Célimène să-l urmeze. Aceasta însă nu înțelege să renunțe la viață înainte de a îmbătrâni. Doar egoistul Philinte va avea parte de un deznodământ fericit: Éliante, făptură dulce și blândă, îi acordă dragostea ei.

S-a pretins adesea că în această comedie Molière ți-a înfățișat propria lui dramă sufletească. Alceste ar fi el însuși; Célimène, Armande Béjart; iar separația cu care se încheie piesa ar figura distanța morală și tristețea care întotdeauna au existat în căminul lor. Privită din afară, ipoteza pare verosimilă; de aproape însă se alungă. Molière ca om era prea pătruns de sentimentul său, își trăia prea adânc drama și intimitatea pentru a se gândi să facă din acestea destăinuii publice.

Faptul este de un ordin mai general. Molière, într-adevăr, a scris această piesă într-o perioadă în care sufletește trecea prin încercări grele. Dar acestea nu proveneau numaidecât din nefericirile lui conjugale, ci erau urmarea multelor amărăciuni și dezamăgiri pe care i le procuraseră în ultima vreme contemporanii lui. Îi fusese discutată arta: i se pusese la îndoială buna-credință; era ținta atâtor pamflete, unele spontane, dar multe inspirate din umbră; i se interzisese *Tartuffe* și se auzeau incriminări cu privire la întreaga lui activitate. Nu-și făcea iluzii. Aplauzele pe care le primea îl încântau doar pe jumătate. Nu-și ascundea că multe din acestea îi veneau pentru că se bucura de favoarea regală. Știa însă că în dosul lor clocoteau împotriva lui patimi, invidii, intoleranțe, dorința de răzbunare. Era exclus ca arta lui, clădită pe adevăruri și pe scrutări curajoase ale realității, să placă pedanților și conformiștilor. Se lăsa muncit de gânduri ca acestea: nu aceia care vorbesc deschis, cu gânduri loiale, vor reuși întotdeauna în societate; adesea le sunt preferați cei care se pleacă influențelor și modelor, dispuși oricând spre tranzacții, adulări și indignare de felul acelora pe care în piesă avea să le pună pe seama personajului său mizantropic.

Doctrina stabilită de-a lungul vremii consideră *le Misanthrope* drept o comedie clasică de caracter. Ideea este justă și utilă. Cultura, pentru paza valorilor ei, are nevoie de cristalizări în formule de școală. Nu înseamnă însă că putem reduce totul la o simplă schemă psihologică. Avem de-a face deopotrivă și cu o comedie de moravuri, în sensul modern al cuvântului. Găsim în ea un tablou de viață al societății franceze din secolul al XVII-lea; portretele puse în lumină nu sunt doar studii individuale, izolate unele de altele, ci exprimă mișcări și stări de spirit, forme de viață și o seamă de atitudini comune.

Dintre toate personajele molièresti, Alceste este poate cel mai complex; în orice caz, să nu ne închipuim că l-am putea cuprinde dintr-o dată cu o trăsătură caracterizatoare, într-o formulă anumită.

Poate că ideea de mizantropie nu i se potrivește în totul. Într-adevăr, e un om dificil; nimeni și nimic nu-i intră în voie; se supără repede; nu admite să fie contrazis; dintr-un singur fapt este gata să tragă concluzii radicale; laudele îl lasă indiferent; nu-i place totuși să-și audă critici; ne lasă impresia că în consecvența lui există și multă încăpățănare. Dar în acestea, pe lângă ceea ce ține strict de umoarea sumbră și negativistă a mizantropiei, putem desluși și alte laturi: o intransigență virtuoasă, o principialitate severă, un mod de a înțelege viața, o formă de răspundere. Alceste nu pozează în cenzor; știe bine că atitudinile lui îl pot face multora dezagreabil; dacă totuși insistă, e pentru că în conștiința lui simte că nu ar putea să fie și să procedeze într-altfel. Omul – am putea spune – are defectele calităților lui. Judecățile sale, oricât de severe, nu pornesc din intenții destructive împotriva oamenilor; dacă totuși pare că le-ar fi atât de neprieten, e pentru că nu știe să-și moduleze procedeele, aducându-le la un diapazon mai aproape de cel obișnuit, mai comunicativ cu viața.

Este Alceste un personaj comic? În bună parte, da. A declarat solemn că va spune adevărul, fie acesta cât de crud, oricând și oricui; curând însă, în chestiunea sonetului, îl vom vedea ezitând să-i declare direct lui Oronte tot ce gândește. Revoltele lui sunt sincere și în mare măsură legitime; dar în felul cum și le manifestă există stângăcii, naivități și precipitări care ne fac să zâmbim. Célimène, făptura de care s-a îndrăgostit, reprezintă exact contrariul principiilor sale. Pare sortit ca întotdeauna, în tot ce întreprinde, chiar având oricâtă dreptate de partea lui, să rămână un învins. Deși este un înțelept, lucrurile nu-l ascultă; parecă ar exista din partea acestora o neîncetată înverșunare ironică împotriva lui. O numește pe Célimène „trădătoare“, pentru că îndată după aceea s-o imploră a-l urma. Parcă i-ar fi rușine că este om, trebuind ca atare să se resimtă și el de slăbiciunile naturii omenești. Sunt trăsături capabile să ni-l înfățișeze pe Alceste drept personaj comic; precizăm însă că aceste trăsături nu au nimic grotesc în ele. Comicul lor nu este o dezvăluire de aspecte ridicole ori de bufonerii care să provoace râsul; ele reflectă o seamă de situații și întretăieri omenești pe marginea cărora este cazul doar să surădem. Și adăugăm: să surădem cu înțelegere, cu simpatie, cu o nuanță filozofică de compătimire aleasă; în orice caz, nu cu dezaprobare brutală și suficientă, ci cu una umană și îngândurată. În definitiv, căruia dintre noi i-ar fi cu puțință să respecte în litera ei o principialitate, fără ca într-o măsură sau alta să nu devină, față de sine însuși ca și față de alții, un Alceste?

Dosarul lui Alceste e departe de a se fi închis. Îl vom regăsi în dezbaterile raționalismului iluminist, în anume postulări din concepția *Sturm und Drang*, în prefigurările romantice, în romantismul byronian, în criticismul realist, în scepticismul unor dezbateri moderne, și în toate acestea nu ca o entitate abstractă, ci ca om adevărat, cu parametri vii și sensibili.

Cu ce rost Molière îi opune lui Alceste pe Philinte? Acesta reprezintă prudența, măsura, echilibrul. S-ar spune că prin moderația lui devine însăși rațiunea întrupată.

Transpune în termeni de judecată obișnuită ideile filozofice ale lui Gassendi: nu un raționalism cartezian de tip solemn, ci unul maleabil, capabil să întindă punți în mișcarea timpului și a lucrurilor; nu încercarea ambițioasă de a îndrepta dintr-o dată lumea, ci virtutea aceea moderată și răbdătoare, capabilă să înțeleagă natura umană, să-i facă credit, să stea de vorbă cu realitățile vieții.

Ideea că prin Philinte vorbește Molière e valabilă doar în parte; poetul știa prea bine, din propria lui experiență de viață, că perfecta rațiune, în toate împrejurările existenței, e un lucru imposibil de atins. Rostul lui Philinte printre personajele piesei era altul. O piesă de idei, fără acțiune, implica în mod necesar un personaj antipodic cu care personajul principal să poată dialoga.

12. Reveniri la comedia-farsă

Două luni după premiera *Mizantropului*, în ziua de 6 august 1666, Molière reprezintă *Le Médecin malgré lui* (Medicul fără voce), ca încă una din seria pieselor lui satirice îndreptate împotriva medicilor. Tema este luată dintr-un *fabliau* celebru, datând din secolul al XIII-lea: *Le Vilain mire* (Țăranul medic). O mai tratase și într-o farsă intitulată *Le Fagotier* (Tăietorul de vreascuri), al cărei text s-a pierdut.

Sganarelle, un pădurar bețiv, își bate regulat nevasta. Aceasta hotărăște să se răzbune. Între timp apar doi valeți care caută un medic pentru Lucinde, fiica lui Géronte. Soția pădurarului, Martine, îi convinge că bărbatul ei este medic priceput, dar că își ascunde știința și că pentru a și-o exercita trebuie ca mai întâi să fie bătut bine. Sganarelle, ca să scape de bătaie, admite că ar fi medic. E dus la Lucinde. Aceasta nu era mută, ci folosea o stratagemă pentru ca tatăl ei să se înduplece a-i da ca soț pe Léandre. Lui Géronte, spre mirarea și admirația acestui, Sganarelle îi dezvoltă tot felul de „teorii“ medicale; pe de altă parte, conspiră cu cei doi îndrăgostiți. Totul se sfârșește cu bine. Léandro, care între timp devenise și moștenitorul unei averi însemnate, obține mâna Lucindei. Sganarelle revine la casa lui. Martine, de acum înainte, îl va respecta mai mult; Sganarelle îi dovedise că poate deveni medic...

Comedia e remarcabilă prin verva și veselia ei scânteietoare. Să fie adevărat că Molière ar fi compus-o cu gândul de a compensa printr-o piesă de succes eșecul pecuniar suferit de *Mizantropul*? Mai plauzibilă ar fi o explicație psihologică: poetului îi trebuia o evadare din mulțimea de frământări și impasuri sufletești care în ultimul timp amenințau să-l copleșească.

Mélicerte, pe care autorul ei o denumeste „comédie pastorală eroică“, a fost scrisă pentru a figura în cadrul așa numitului *Ballet des Muses*, la serbările de curte de la Saint-Germain, în decembrie 1666. Din cele cinci acte câte trebuia să cuprindă, Molière nu a avut timp să scrie decât două. Regele s-a declarat „satisfăcut“ și cu atât. Ulterior, Molière nu a mai găsit necesar s-o continue.

Myrtil și Mélicerte se iubesc. Dar Mélicerte e de sânge regal. Faptul că va trebuie să ia în căsătorie un mare senior le întrerupe idila. În planul întregii pastoreale era ca acest senior să fie însuși Myrtil. Subiectul nu este interesant; provenea

din recuzita obișnuită a pastoralelor. În schimb, găsim în ea mari frumuseți artistice; Molière ajunsese să mânuiască alexandrinul cu strălucire.

Serbările începute la Saint-Germain în decembrie 1666 s-au prelungit aproape până în primăvara anului următor. În cadrul lor, Molière va mai prezenta în o comedie, de astă dată într-un act: *Le Sicilien, ou l'Amour peintre* (Sicilianul sau Amorul pictor). Intriga nu contează; e făcută din locuri comune: un stăpân care se îndrăgostește de sclava lui, un alt îndrăgostit, o travestire, o răpire, complicații reieșite din gelozii sau orgolii rănite ș.a. Toate acestea nu erau decât pretexte pentru scenele de balet care urmau să încheie spectacolul. Dar ca și în piesa anterioară găsim aici momente de poezie adevărată. Întâlnim și o inovație prozodică. Hali, valetul personajului principal, se adresează muzicanților într-o proză ritmată, putând să fie rostită prin scandare. Este o formă de tranziție spre versul liber, pe care poetul îl va folosi curând, chiar în piesa lui următoare.

Amphitryon, comedie în trei acte, a văzut lumina rampei în 1668. Molière nu mai apăruse în teatru cu o producție nouă de aproape un an. În acest timp, din cauza cabalelor organizate împotriva lui, trecuse probabil prin grele alternări sufletești de nădejde și deznădejde. Piesa constituie o reluare liberă a comediei cu același nume a lui Plaut, la care trebuie să adăugăm și influențe din *Les deux Sosies*, o comedie recentă a lui Rotrou. Subiectul este cel luat din mitologie. Jupiter, care s-a îndrăgostit de Alcmene, soția generalului teban Amphitryon, în timp ce acesta se afla într-o expediție militară, îi împrumută chipul, și însoțit de Mercur, deghizat și el în valetul Sosie al generalului, coboară în casa femeii dorite. Acțiunea este condusă cu vivacitate, cu un amestec uluitor de fantezie și ironie, cu o alternare pitorească de scene burlești și serioase, cu pătrundere psihologică și cu portretizări sugestive. Găsim aici multe dintre cele mai spirituale și amuzante versuri din toată opera lui Molière. Versificația este nouă. Poetul folosește diferite măsuri și variază rima cu mai multă libertate. Fénelon va vorbi despre grația și facilitatea acestei inovații cu admirație.

Finalul este cel clasic. Jupiter îl consolează pe adevăratul Amphitryon cu cinismul celui care la adăpostul nemuririi se consideră infailibil:

*Un bun cu mine împărțit
Nu poate să te necinstească.*

E un lucru de laudă să fii rival cu căpetenia zeilor. Ce poate fi mai măgulitor pentru el ca soț decât faptul că însuși Jupiter a trebuit să-i împrumute chipul ca să obțină o favoare? Ce importanță mai poate avea restul, din moment ce „în inimă, ți le-a-nchinat, tot ție“¹.

¹ Citatele sunt din traducerea de Victor Eftimiu și Petru Manoliu, în *Opere*, vol. III, E.S.P.L.A., Buc., 1956.

În comedia lui Plaut, deși în plină aventură pământească, Jupiter își păstra încă o notă de maiestate divină. Molière, dimpotrivă, dă personajului alură comică; era o condiție necesară pentru ca subiectul licențios să poată căpăta acces în epocă¹. Facem cunoștință și cu un personaj nou: Cléanthis, soția ridicolă a lui Sosie. În felul acesta, Molière obținea un cuplu ilariant de două ori util: pentru a-l opune celui format de Jupiter și Alcmène și pentru a îmbogăți prin el materia situațiilor comice.

S-a pretins pe alocuri că Molière ar fi scris această comedie pentru a măguli și a justifica în mod spiritual legătura dintre Ludovic al XIV-lea și doamna de Montespan. Critica respinge această opinie. E vorba de un subiect caracteristic pe lângă care nici comedia modernă nu putea trece cu indiferență; dovadă, precedentul creat de Rotrou; afară de aceasta, la data când a fost scrisă comedia, legătura amintită era ținută în strict secret. Or, desigur, nu Molière era acela care să dorească a rupe acest consemn.

A urmat *George Dandin* (18 iulie 1668), comedie în trei acte, transpunere în formă mai amplă și mai artistică a unei farse din tinerețea autorului, *La Jalouse du barbouillé*.

Dandin este un țăran bogat. Urmărind să treacă pe o treaptă socială superioară, s-a căsătorit cu Angélique de Sotenville, fiica unor nobili sărăciți. Curând va vedea adevărul: socrii săi au urmărit un interes, iar Angélique primește curtea lui Clitandre. De trei ori s-a aflat pe punctul de a avea în mână proba materială a faptului; dar de fiecare dată Angélique va ști cum să iasă din încurcătură. Dandin, rușinat, bătut, va trebui ca în plus să ceară și iertare.

Este o comedie pe cât de veselă în aparență, pe atât de amară în fond. J. J. Rousseau are impresia că Molière a fost nedrept; consideră piesa de-a dreptul imorală. Dandin, într-adevăr, e prost, Angélique însă este rea, mincinoasă, cochetă, fără scrupule. De ce, prin urmare, să i se dea atâta satisfacție? Se pot da explicații, dar fără ca asupra vreuneia să existe certitudine absolută. Lui Molière îi plăcea să păstreze o savoare crudă, *gauloise*, în poveștile cu țărani și cu aventurile lor într-o altă lume decât a lor. De asemenea, avea față de prostie un dispreț suveran; indiferent unde și în ce condiții apărea, simțea îndemnul s-o sancționeze. În sfârșit, ne putem gândi și la criteriile lui ca om de teatru. Îl interesa ca publicul să râdă. S-a spus că Molière nu era dintre autorii care să încerce ca în dosul râsului să ascundă lacrimi; și-a dat seama că o altă soluție ar fi îndrumat farsa pe linia moralizării, ceea ce sub raportul succesului imediat de scenă i-ar fi dăunat.

1 Heinrich von Kleist, romanticul german, plecând de la o traducere de exercițiu a piesei lui Molière, va izbuti ca pe canavaua acesteia, păstrându-i planul și înlănțuirea scenelor, să dea subiectului un înțeles mistic, susținut printr-o cazuistică psihologică deosebit de rafinată. Jupiter se prezintă Alcmenei nu numai sub figura li Amphitryon, ci și ca o zeitate în spiritul gândirii panteiste din epocă.

13. Avarul

L'Avare, de la apariție și până în prezent, nu a încetat să fie reprezentată pe toate scenele lumii. Nici o altă comedie din tot repertoriul molieresc nu a exercitat o influență mai directă, mai energică și mai sesizantă asupra spectatorilor. Premiera din ziua de 9 septembrie 1668 a fost întâmpinată în mod diferit. Boileau, de exemplu, a salutat-o cu satisfacție; Racine a făcut rezerve.

Scriitorul s-a inspirat din două modele: *Aulularia* lui Plaut și *Les Esprits*, o adaptare franceză de Larivey, după o comedie italiană a lui Lorenzino de' Medici¹.

Euclion, eroul lui Plaut, era un om nevoiaș, care, găsind întâmplător o ulcică plină cu galbeni, și-a pierdut dintr-o dată mintea. În comedia lui Molière vom avea de-a face cu o acțiune mai amplă și cu situații psihologice mai complexe. Harpagon este un burghez bogat, are familie, trăiește într-o casă aspectuoasă, cu pretenții, întreține servitori și atelaje, se preocupă ca în ochii lumii să treacă drept un senior. Dar personajul este meschin și zgârcit; totul în casa lui se va resimți de această tară. Lărgind astfel cadrul, Molière va putea să înfățișeze un tablou cuprinzător de viață, să studieze vicii, să pună în lumină sentimente, să ajungă a stabili caractere.

În casa lui Harpagon se petrec lucruri care îi răstoarnă cu totul planurile lui de avar și de îndrăgostit senil. Pe măsură ce le va afla, toate i se par catastrofe; personajul se simte de-a dreptul înnebunit. Descoperă că fiul său Cléante, pe care voia să-l căsătorească cu o văduvă bogată, este îndrăgostit de Mariane, orfana săracă dar de bună condiție cu care el însuși dorește să se însoare. Înainte de aceasta se mai ivise o altă situație neplăcută: cămătarul de la care fiul său încerca să obțină un împrumut pentru a-și asigura mai multă independență să fie chiar el, Harpagon. Află că Valère, falsul intendent, era de fapt pretendentul la mâna fiicei sale Élise, căreia i-ar fi destinat ca soț pe Anselme, un gentilom vârstnic dar bogat. Constată pe deasupra că i-a dispărut și o casetă cu zece mii de monede de aur pe care o ascunsese cu grijă în grădină. Are loc și o discuție cu Anselme, în cursul căreia se va dezvălui că în realitate Valère și Mariane sunt copiii acestuia.

De fapt, caseta nu fusese furată; o subtilizase La Flèche, valetul lui Cléante, pentru a veni în ajutorul acestuia. Bucuros că va putea să reintre în posesia ei, Harpagon consimte la cele două căsătorii.

Ca semnificație generală, *Avarul* are tangențe cu *Tartuffe* și *Mizantropul*. Toate figurează printre marile comedii de caracter ale lumii. Manualele au consacrat formula: Harpagon încarnează avariția, Tartuffe, ipocrizia, Alceste, mizantropia. Ideea trebuie păstrată; e vorba de caracterizări care fac parte din perenitatea operei lui Molière. Afirmația lui Lanson: „Harpagon este avarul în sine“ are în ea adevăr și pregnanță. E necesar totuși să privim lucrurile și dincolo de aceste criterii

¹ Antoine Adam amintește și alte izvoare. Consideră că *L'Avare* este mai cu seamă de inspirație modernă, și anume: *La Belle Plaideuse* de Boisrobert, *La Mère Coquette* de Donneau de Visé, *I Suppositi* de Ariosto precum și o serie de *lazzi* în manieră italiană împrumutate din *commedia dell'arte*.

de școală. Molière, indiscutabil, era un moralist; însă nu mai puțin era și un observator pasionat al epocii sale, un contemporan în toată puterea cuvântului.

Piesa are valențe multiple. Găsim în ea situații bufe și grotești – certuri cu servitori irespectuoși, gesturi de îndrăgostit senil, disperarea dementă a zgârcitului când nu-și mai găsește comoara –, alături de un comic amar – tatăl, cămătar pe ascuns, aflând în ce fel fiul său care căuta din disperare împrumuturi îi sconta moartea apropiată –, culminând în momente dramatice – copii aduși în situația de a nu-și mai respecta părintele, sentimente frumoase și legitime împiedicate fără rost, minciuna și șiretlicul rămânând singurele mijloace de apărare ș.a. Există totuși și semne de bună-cuviință și căldură umană, făgăduind ca în această casă unde deocamdată totul este răsturnat înseninarea ar putea să se reîntoarcă. Morala din comediiile lui Molière nu e lăsată doar pe seama tiradelor și a *raisonneur*-ilor; ea rezultă mai vie și mai pregnantă din contextul situațiilor zugrăvite și din manifestarea personajelor puse în mișcare.

Polarizând aceste numeroase aspecte, Harpagon o ilustrează pe mai multe planuri bine distincte. Personaj comic când ascultă flateriile naive ale lui Valère, când tratează cu intermediara Frossine, când crede că ar putea să câștige dragostea Marianeii, când cade ușor în propriile-i curse, el poate să pară chiar tragic atunci când nu convinge pe nimeni și nu reușește să dezarmeze pe cei obligați să-i stea împotrivă. Tot ce izbutește este să provoace amărăciuni, să urâțească totul în jurul lui, să pună în cumpănă sentimente familiale, într-un cuvânt, să dezumanizeze.

Între acești doi poli, Molière și-a păstrat echilibrul lui obișnuit; ne-a înfățișat un mare viciu omenesc, l-a urmărit până departe, ne-a dat satisfacția de a-l vedea pedepsit, nu împingând lucrurile spre dramă, ci folosind mijloacele și pragurile de sus ale comediei.

14. Comedii-balet

Primirea îndoielnică făcută *Avarului* l-a amărât din nou pe Molière. Vor trece trei ani până ce va reveni în teatru cu o comedie în cinci acte. Între timp compusese mai mult pentru serbările de curte: o tragedie balet, *Les Amants magnifiques* (Îndrăgostiții magnifici), două comedii-balet, *Monsieur de Pourceaugnac* și *Le Bourgeois gentilhomme* (Burghezul gentilom), plus colaborarea cu Quinault și Corneille la opera *Psyché*.

Subiectul din *Les Amants magnifiques* (februarie 1670) i-a fost sugerat poetului de către rege. Totul e artificial: o Grece convențională, prinți și prințese de stil prețios, galanterii de salon, intrigi și aventuri grațioase. Propriu-zis, episoadele nu erau decât pretexte și intermedii pentru scenele de balet: un concert pe apă, o pantomimă, o pastorală ș.a.

În *Psyché*, contribuția lui Molière e parțială: planul lucrării, verificarea prologului, actul întâi, scena întâi din actul al doilea și actul al treilea. Autorii au urmat de aproape unele pasaje din *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, romanul

lui La Fontaine apărut cu un an mai înainte. Reprezentarea de la Palais-Royal, în ziua de 24 iulie 1671, a necesitat patru luni de pregătire. Succesul a fost triumfal; dar el nu se datora textului propriu-zis, ci spectacolului în genere, cu muzică de Lully, cu intermediu și cu o largă folosire a mașinilor de scenă.

Monsieur de Pourceaugnac, jucată în 1669 la castelul din Chambord, poartă pe coperta primei ediții indicația: *comédie-balet*. Și de data aceasta, subiectul este neglijabil: Julie iubește pe Éraсте, dar tatăl său insistă să devină soția domnului de Pourceaugnac, un nobil din provincie. Interesează în schimb două personaje de tip picaresc; Nérine și Sbrigani, care îl copleșesc pe Pourceaugnac cu laude și măguliri, îi joacă feste și în cele din urmă îl aduc la disperare, toate acestea pentru a-l determina să părăsească Parisul. În această comedie, Molière a colaborat de aproape cu Lully.

Le Bourgeois gentilhomme (Burghezul gentilom) se numără printre cele mai fericite creații ale lui Molière. Și această comedie-balet s-a născut tot dintr-o fantezie a regelui. A fost scrisă în colaborare cu Lully. Intriga e cât se poate de simplă. Inițial nu avea alt scop decât să conducă la marele balet turc care încheie spectacolul. Totuși, în loc de un simplu pretext, a ieșit la iveală o capodoperă a genului. Este încă un moment în care inteligența și arta lui Molière s-au dovedit suverane.

Domnul Jourdain, un burghez care s-a îmbogățit făcând comerț cu postav, ține să treacă în ochii lumii drept un om de spirit și de calitate aleasă. Își angajează o seamă de profesori: de dans, de muzică, de scrimă, de filozofie. Curtează o marchiză, pe Dorimène, și se lasă speculat de Dorante, un nobil dezafectat care trăiește din expediente. Refuză să încuviințeze căsătoria fiicei sale Lucile cu Cléante, un om de treabă, înzestrat, care o iubește sincer; visează să aibă un ginere un mare senior. Covielle, valetul lui Cléante, va găsi în cele din urmă soluția. Jourdain este adus în situația de a crede că a fost numit „*mamamouchi*”, adică nobil și demnitar turc. Cléante îi este prezentat sub deghizare ca „fiul Marelui Turc”. Totul este aranjat pentru ca notarul să poată consfinți două căsătorii: Lucile și Cléante. Dorimène și Dorante. Toți sunt victorioși; singur Jourdain, frate bun cu George Dandin, va rămâne dezamăgit. E drept că Molière nu ne spune dacă s-a și vindecat.

Finalul, o farsă grotescă, contrastează cu restul piesei. E firesc ca spectatorul modern să-l întâmpine cu rezervă. În epocă, dimpotrivă, a plăcut. Mistificările de acest gen erau la modă și s-au menținut multă vreme, până în secolul al XVIII-lea. În special erau gustate în mediile rafinate și prețioase, începând cu societatea de la Hôtel de Rambouillet, unde nu arareori discuțiile literare alternau cu asemenea divertismente. De altminteri, subiectele cu turci și cu exotism oriental începeau să fie frecvente; încă înainte de Molière le-au întrebuințat în piesele lor autori ca Rotrou (*La Soeur*), Boucher (*Champagne le Coiffeur*), Montfleury (*L'École des jaloux*, *Le Mari sans femme*) ș.a.

Pe seama intențiilor lui Molière, contemporanii s-au amuzat să emită diferite ipoteze. Altfel, actul de „consecrație” a lui Jourdain putea să fie o ironie la adresa ritualului de investire a episcopilor practicat la Notre-Dame-du-Mont-Carmel.

Apăruseră nu de mult (1668) două manuale de limbă: *Les Véritables règles de l'orthographe française* de Voile și *Discours physique de la parole* de Cordemoy; se credea că lecția de fonetică din comedie cuprindea aluzii satirice la adresa acestei scrieri. S-a mai spus că pentru personajul său, Molière ar fi avut un model real, pălărierul Gabdorin. Grimarest contestă această apropiere¹.

Remarcăm o trăsătură: Molière nu-ți compromite personajul până la a-l desființa sub povara unui ridicol iremediabil, ci îi lasă și posibilități de reabilitare. Jourdain, într-adevăr, în situațiile în care vrea să imite manierele alese și să pară un om de lume, este stângaci, timid, preocupat mereu de a-și ascunde o slăbiciune, pradă unor complexe de inferioritate; dimpotrivă, când reintră în pielea lui de negustor, devine un om cu judecată, stăpân pe sine, cu o vorbă potolită, transformând într-o bună notă de familiaritate afectarea și ridicolul din celelalte împrejurări. Este latura prin care își salvează umanitatea.

15. Ultima perioadă de creație

Les Fourberies de Scapin (Vicleniile lui Scapin) se numără printre creațiile lui Molière cele mai populare. Aparent, seamănă cu multe dinaintea ei; se și deosebește însă prin vervă, prin virtuozitate dramatică și mai ales prin râsul pe care îl propagă, un râs vesel, sănătos, spontan, fără vreo undă de amărăciune ori de tristețe îngândurată.

Comedia s-a jucat la Palais-Royal, în ziua de 24 mai 1671. Subiectul în bună parte, era luat din *Phormio* de Terențiu. Ca mișcare și colorit general reedita maniera italiană. Molière nu urmărește aici să zugrăvească moravuri, să creeze tipuri, să apere o cauză sau alta. A scris comedia pare-se într-un moment sufletesc mai liniștit, cu simpla intenție de a răspândi veselie și – dacă se poate spune așa – de a-și exercita cu voluptate virtuozitatea dramatică, întocmai cum Scapin, erou lui, își practica abilitatea.

Boileau a judecat comedia cu asprime. Îl învinovățește pe Molière că „amestecă pe Terențiu cu Tabarin“, rostindu-se sentențios: „în veșmântul ridicol al lui Scapin nu recunosc pe autorul *Mizantropului*“. Propriu-zis, nu avea dreptate; vorbea în el mai mult doctrinarul decât artistul.

Înspre sfârșitul anului (decembrie 1671), Molière a dat la iveală o nouă comedie-balet: *La Comtesse d'Escarbagnas*. Trebuia să se încadreze într-un scenariu și pictura realistă a unor moravuri contemporane contrastau sensibil cu nota artificioasă și convențională a scenariului coregrafic. Subiectul reia tema prețiozității și anticipează oarecum situații din *Les Femmes savantes*, comedie la care poetul lucra între timp.

1 O ipoteză mai recentă pretinde că în persoana burghezului gentilom Molière ar fi satirizat îndeajuns de transparent, poate chiar cu autorizarea suveranului, pe marele Colbert, ministrul lui Ludovic al XIV-lea. Chestiunea este ridicată de Jean Marion în lucrarea sa *Le Bourgeois gentilhomme*, apărută în 1938. Antoine Adam consideră ipoteza ca demnă de atenție.

Eroina are încă pretenții de tinerețe. Însă nu acestea o fac ridicolă, ci vanitatea de a se vedea înconjurată de admiratori și dorința de a ține în orașul ei de provincie salon deschis ca la Paris. E în genere puțin instruită; ființa ei e făcută din agitații sterile și sclifoseli. Are doi pretendenți: pe consilierul Tibaudier, de o galanterie pe cât de pedantă pe atât de searbădă, și pe Harpin, un om ursuz, util însă prin generozitățile lui materiale. La un moment dat, atenția contesei începe să fie atrasă de un tânăr viconte. Dar acesta nu făcea decât un joc pentru a putea să fie în preajma Juliei, de care era îndrăgostit. Au loc o seamă de peripeții, toate scoțând în evidență frivolitatea suflătoare a contesei. Înfrântă în vanitatea ei, va trebui să naufragieze în căsătoria cu Tibaudier.

Comedia trăiește prin felul pitoresc, spiritual, cum zugrăvește un anumit mediu provincial.

În ziua de 11 martie 1672, pe scena de la Palais-Royal, s-a reprezentat comedia *Les Femmes savantes*, la care se știa că Molière lucrează de mai multă vreme. E o dată memorabilă. Ne aflăm în fața unei opere care rezumă în ea toate aspectele și valențele geniului lui Molière.

Comedia reia pe un plan major tema din *Les Précieuses ridicules*. Absorbit de obligațiile lui curente, mai cu seamă de elaborarea comediilor-balet pe care i le cerea curtea, Molière o lăsase în umbră; în realitate îl interesa profund, făcând parte din modul lui constitutiv de gândire.

E nevoie să reamintim câteva trăsături din societatea vremii. Gustul pentru romane, pentru conversațiile de spirit, pentru jocurile de societate cu tinctură literară – trăsături care nu de mult dăduseră atâta strălucire primelor saloane – trecuse în umbră; acum, moda își propunea să dezbată probleme de gramatică și de filozofie, să transforme reuniunile de lume în mici academii ori asociații savante. „Prețioasele“ aspirau să fie „spirite alese“; urmașele lor, „femeile savante“, ținând mult mai departe, revendicau titluri de inteligență și cultură superioară și preconizau emancipări prezumțioase.

În reacția lui, Molière nu era singur, ci interpreta o opinie constituită, asupra căreia teatrul comic se opriese adesea. Cităm anume *Les Visionnaires* (1637) a lui Desmarest, apoi *La Comédie des Académistes* (1650) de st. Évremond și în cele din urmă *L'Académie des femmes*, comedia lui Chappuzeau, reprezentată în 1661 la teatrul du Marais: aceasta aducea pe scenă un soț aiurit, un pedant pe punctul de a deveni stăpân în casa acestuia, o soție „preocupată“ de chestiuni științifice și o reuniune de femei „învățate“, cea anunțată în titlul comediei.

Intriga seamănă cu cea din *Tartuffe*; așa cum în casa lui Orgon pătrunsese un intrus al devoțiunii, în casa lui Chrysale încearcă să se facă stăpâni intrușii ipocriți ai științei și ai poeziei, de fapt niște profitori sau vânători bani de zestre. Amănuntele acțiunii nu ne pot interesa prea mult; vom înțelege comedia, și îi vom surprinde semnificațiile, trecând în revistă personajele.

Chrysale este un burghez înstărit, cumsecade, dar de o slăbiciune ridicolă în fața soției sale. Tremură de frica acesteia; este incapabil de a-și marca în casă

autoritatea de cap al familiei; nu-și mărturisește faptul nici lui însuși. În discuția pe care o are cu Bélise, sora lui, îi destăinuie acesteia opiniile sale cu privire la instrucția feminină. Nu e necesar ca o femeie să învețe atâtea lucruri; rostul ei este să-și educe copiii, să îngrijească de gospodărie, să introducă în casă un spirit de economie și chibzuință. Și adaugă:

*Nos pères sur ce point étaient gens bien sensés,
Qui disaient qu'un femme en sait toujours assez
Quand la capacité de son esprit se hausse
A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse...*

Cu toate că până la urmă comicul mai gros al lui Chrysale va triumfa, el nu se ridică peste nivelul pe care l-am întâlnit la Gorgibus și Arnolphe. Cât despre semnificația piesei, e limpede că nu trebuie să confundăm vederile lui Chrysale furios cu acelea ale lui Molière.

Philaminte, soția lui, este autoritară și arogantă. În felul ei de a-și impune ființa există ceva masculin. Ține să pară pasionată de știință; a aflat câte ceva din Descartes, din Gassendi, din stoicii și din epicurienii antici. Nu se gândește să extragă din aceste cunoștințe înțelesuri limpezi, să le asimileze cu adevărat; e de ajuns să simtă că-și poate exercita prin ele autoritatea. Socotind că trebuie să se ocupe numai de metafizică, de știință și de literatură, neglijează treburile casei; cu cât ascultă mai încântată măguliile lui Trissotin, cu atât își disprețuiește mai mult soțul. Totuși, în tenacitatea ei sufletească transpare și o anume înțelepciune. Când află vestea pusă la cale de Ariste că ar fi pierdut întreaga avere, nu se descumpănește, ci exclamă cu fermitate: „Și pierzând totul, îți rămâi ție însuși...”.

În corul condus de Philaminte întâlnim încă două figuri feminine. Una este Bélise, o fată bătrână, romanțioasă, înnebunită de romanele pe care le-a citit, convinsă că toți bărbații o adoră. A doua este Armande, cealaltă fiică a casei. E stăpânită de invidie și porniri meschine, ignorându-și ființa proprie în ceea ce are mai profund în ea. Îl iubește pe Clitandre; dar cu ostentația ei pedantă pretinde că ideea căsătoriei îi repugnă, vocația ei fiind să trăiască în sfera ideilor pure. Se îmbată de acest orgoliu într-un chip care îi falsifică tot sufletul, producându-i în mod absurd nefericiri și intoxicații morale.

Trissotin, „*bel esprit*“, și Vadius, „*savant*“, sunt doi pedanți, ridicoli deopotrivă prin afectarea lor excesivă, cu pretenție de inteligență, eleganță și rafinament. Cel dintâi e și cavalier de industrie; o curtează pe Philaminte, cu gândul ca astfel să ajungă la mâna și zestrea Henriettei.

Există și o tabără opusă, a celor cu picioarele pe pământ, înțelegând să respecte și să se conducă după adevărul natural al lucrurilor: Henriette care privește viața cu franchețe, cu simplitate înțeleaptă, visând să aibă lângă ea un om adevărat, să

I Părinții noștri judecau bine / Când spuneau că o femeie știe cât trebuie, / Dacă poate cu mintea ei / Să deosebească haina de pantaloni... (Act. I, sc. 7).

întemeieze împreună un cămin, să-și crească în liniște copiii, și Clitandre, un tânăr serios, părând a fi omul făcut să răspundă acestui ideal.

Acestea sunt opiniile tradiționale; există însă și interpretări contrarii. În ființa Henriettei nu e numai bunătațe, ci și maliție; s-ar putea ca umilința și modestia pe care le afișează să nu fie în totul sincere, și ca în crezul ei de viață pe care îl exprimă cu atâta mulțumire să se strecoare și semne de suficiență. Dacă ne pare atât de izbutită, nu e cumva pentru că o judecăm în contrast cu Armande, cu defectele ei cât se poate de evidente? Cât despre Clitandre, poate că pe alocuri facem prea mare caz de înțelepciunea lui; oricum, pentru cei douăzeci de ani ai lui vorbește destul de tare și prezumțios. Încheindu-și aceste reflecții, Antoine Adam se întreabă în ce măsură aceste personaje corespund intențiilor artistice ale lui Molière, care poate s-a înșelat socotind că această operă scrisă pe îndelete îi va aduce mai multă glorie decât piesele pe care le-a compus în febră, sub presiunea unei împrejurări sau alta¹.

În calitate de orator al trupei, Molière ținea să-și încredințeze spectatorii că în piesa lui nu s-a referit la personalități anumite. Totuși, contemporanilor nu le-a fost greu ca în Trissotin să recunoască pe abatele Cotin, adversarul lui Boileau și unul din procurori în chestiunea *Tartuffe*, iar în Vadius pe Ménage, om de litere vanitos și aplecat spre exagerările prețiozității.

Dar aceasta rămâne o latură secundară. În comedia lui Molière există semnificații care ținesc mai departe, punând în discuție deformările sufletești și morale pe care le poate produce semicultura literară sau științifică, pericolele pedanteriei și ale afectării livrești care pot falsifica adevăruri ale naturii, ale vieții și ale societății.

Ultima comedie a lui Molière, *Le Malade imaginaire* (Bolnavul închipuit), se numără printre capodopere. Premiera a avut loc în ziua de 10 februarie 1673, la Palais-Royal. Un conflict cu Lully împiedicase ca reprezentația să se dea la Versailles, cum se prevăzuse.

Argan – frate bun cu Orgon, cu Harpagon, cu Jourdain – e deformat sufletește de ideea fixă a bolilor lui închipuite. Insistă s-o căsătorească pe Angélique cu prostănacul și închipuitul Thomas Diafoirus, doar pentru că e fiul medicului său și pentru că s-ar putea să devină și el medic. Peripeții, intrigi, imposturi, travestiri, puneri la cale; o schemă deci, la capătul căreia minciuna va fi descoperită și tinerii care se iubesc vor putea să se căsătorească.

Piesa scânteiază de umor, de vervă, de satiră condusă cu ascuțime și îndrăzneală. Toate personajele au în ele adevăr și expresie. Argan e omul cel mai sănătos din lume; devine totuși bolnav prin starea lui ipohondrică și panica pe care aceasta i-o întreține permanent în suflet. Pare meschin, rău, egoist, cerând tuturor să fie în jurul său și să se supună toanelor lui de bolnav închipuit; transpare însă și o suferință morală când se încrede atât de ușor în mângâierile minciinoasei ale

¹ *Histoire de la Littérature française au XVII-e siècle*, vol. III.

Bélinei, sau se lasă convins de inițiativa Toinettei, pentru că acestea i-ar împlini o anume nevoie de afecțiune, copilărească și stângace în fondul ei, dar nu mai puțin reală și umană. Angélique, în anume privințe, pare superioară Henriettei; în felul cum se îndrăgostește, sentimentul răsare cu toată grația, naivitatea și mirarea incipienței. Tânăra fată își apără dragostea cu instinct sigur, opunând intrigilor meșteșugite ale Bélinei prospețimea și adevărul intuiției feminine. Onestitatea ei ne vorbește din primul moment; dar nu prin declarații virtuozice, ci prin mișcarea grațioasă și neprefăcută a tineretii.

Și aceasta este una din piesele lui Molière care au trezit în epocă proteste și discuții. Niciodată critica îndreptată de Molière împotriva țarlataneriei medicilor nu purtase în ea atâta sarcasm și nu păruse atât de necruțătoare. Există o explicație de ordin subiectiv: Molière scrisese această piesă cu o veselie în fond tristă, este stors de boală, își presimțea sfârșitul apropiat, încercând un sentiment de răzbunare împotriva medicinei neputincioase. Dincolo de aceasta însă lua atitudine într-o polemică deschisă între aristotelism și cartezianism, cu ecouri uneori stridente în medicina vremii. Sceptic, Molière adoptase în întregime punctul de vedere al lui Montaigne: să lășăm lucrurile a-și urma cursul lor firesc, natura având adâncimi și mistere pe care mintea umană este încă departe de a fi început să le pătrundă.

16. Personajul comic

Meseria lui Molière era aceea de a procura râsul și de a-l propaga prin mijlocirea scenei până departe, pe cât cu putință în toate cutele inimii omenești și în toate straturile societății. Dacă a reușit, e pentru că în comicul său prelucra ceea ce în primul rând îi oferea viața. În mulțimea de fapte ale acesteia nu venea cu discriminări sau ierarhizări factice; dimpotrivă, înțelegea să cuprindă totul și, eventual, să arunce punți între extreme.

Molière a practicat multe procedee comice; am putea spune, pe toate. Urcă de la comicul bufon de farsă până la comicul filozofic de dramă, acordând tuturor nuanțelor egală considerație și asigurând treceri de la o formă la alta prin mijloace simple și naturale. Le imprimă deopotrivă linia meșteșugului său ca om de teatru, cât și pe aceea a naturii lui sensibile și gânditoare. În gama sa de procedee se întrepătrund sau alternează comicul de cuvinte, de gesturi, de contraste, de situații, de moravuri, de caracter; se succed și se întretaie repetiții, întârzieri, deghizări, grimase, tumbe, calambururi, rostiri stereotipe, *quiproquo*-uri, apartouri, discursuri rostite în fața unui personaj mut, vorbiri dialectale, dialoguri cu spectatorii ș.a. A împrumutat de la mulți: de la italieni, de la spanioli, de la farsorii de bălci. A recurs la ajutorul cântecului și al dansului. Introducea prologuri cu scopul de a crea impresia comică încă de la primele accente ale reprezentației. Nu se ferea să sacrifice verosimilitatea unor situații, dacă prin aceasta putea să obțină efecte comice ori să sporească în sală atmosfera generală de bună dispoziție. Știa în ce măsură succesul comic nu depinde numai de text și de subiectul acțiunii, ci și de mulți alți factori,

între care stilul reprezentației și punerea în scenă. În prefețele sale, Molière a ținut întotdeauna să precizeze că scrie pentru teatru, nu pentru lectură. Înțelegea să comunice cu publicul în mod strâns, permanent, stabilind cu acesta o adevărată complicitate. De aici revenirea frecventă a unor personaje care putea să placă oricând spectatorilor de comedie: soți încornorați, bătrâni zgârciți, bolnavi ipohondrici, tineri timizi, servitori îndrăzneți, maniaci, îndrăgostiți ridicoli, înfumurați, paraziți ș.a. De aici, de asemenea, puneri în cauză a unor situații sau a unor personaje din domeniul social, cărora marele public era bucuros să le aplice sancțiuni prin râs: nobili ratați, burghezi cu veleități nobilitare, negustori îmbogățiți, intermediari, stâlpi de saloane.

Toate acestea sunt elemente de ordin exterior, descriptiv, rezumându-se la imagini contemporane. Comicul lui Molière însă trece de bariera acestora; în zona superioară unde va ajunge, dobândește universalitate. Faptul cuprinde în el întinse aspecte și motivări psihologice.

Personajul comic, așa cum l-a văzut și ni l-a înfățișat Molière. trăiește departe de realitate, într-o lume a lui, aproape himerică. Nu-și dă seama în ce fel și în ce măsură se desparte de semenii săi. Chiar când viața îl dezmințe, punându-i în față dovada palpabilă a rătăcirilor lui, nu se gândește să tragă concluzii. Se supune faptului împlinit, pentru că la aceasta îl constrâng nevoile momentului; sufletește, continuă să fie cel care a fost. Nimic nu ne dă vreo asigurare că în viitor va fi altul. În inconștiența lui există și tot atâta încăpățănare. E ridicol tocmai prin această neputință de a evolua, de a înțelege datele și lecțiile realității. Pare inferior tuturor; spectatorii râd, întrucât fiecare i se socotește superior.

Adunând lucrurile la acest nivel, Molière nu mai este obligat să recurgă la mijloace de meșteșug. Personajele vorbesc ele însele; ridicolul pe care îl ascund țâșnește liber; situația comică se creează ca de la sine. Acest ridicol devine evident pentru oricine; apare chiar și în situații dintre cele mai obișnuite. Un singur cuvânt, o singură expresie izbutesc să ne definească dintr-o dată tot caracterul personajului. „Bietul om”: iată, în forma ei cea mai expresivă, toată credulitatea lui Orgon; „fără zestre” e leitmotivul care ne dă în mână gândirea de avar a lui Harpagon; „ai vrut-o, tu George Dandin” rezumă toată prostia personajului, cu puțin înțelepciune care i-a mai rămas; ș.a.m.d. Nu sunt cuvinte de spirit: luate în sine, par anodine; sunt mai mult niște exclamații decât judecăți propriu-zise; dar raportate la personaje, le exprimă pe acestea în mod direct, cu reacția lor cea mai spontană, în momentele de explozie ale situațiilor caracteristice.

Avem de-a face cu un comic uman. Aparența, într-adevăr, este adeseori de exagerare turbulentă a situațiilor; fondul însă închidea în el reflecții și aplecări melancolice. Reieșea dintr-un suflet îngândurat pe care viața l-a pus necrutător la încercare. Lăsăm la o parte suferințele intime ale poetului, drama sa conjugală, neplăcerile și răspunderile profesionale, atacurile contemporanilor, adversitățile cărora trebuia să le facă față, luptele pe care a trebuit să le dea. Mai presus de acestea, tristețea lui Molière provenea din constatările lui ca observator și analist al

oamenilor. La acestea trebuie să adăugăm încă o neliniște, aceea pe care ca artist i-o întreținea aspirația lui la perfecțiune.

Totul în comicul lui Molière e adevărat. Acest comic nu inventează; scoate la iveală trăsături care în anumite condiții ar putea să fie ale multora. E vorba de trăsături care stau în natura noastră omenească: în felul nostru de a gândi, de a vorbi, de a ne purta în societate, de a înțelege fericirea și rostul vieții, de a ne marca ființa în raporturile cu alții sau în sentimentul de sine. Ne exprimă judecata, infirmitățile sufletești și intelectuale, erorile, pasiunile. În orice fapt omenesc, dincolo de un anume punct al ordinii naturale și al măsurii, poate începe ridicolul. Molière intuiește cu justete acest punct. Însăși virtutea poate fi victimă, dacă îi ignorează legea. Dovadă, Alceste: eroul are defectele calităților sale; îl face ridicol, printre altele, și prezumția sa că nu ar putea să devină vreodată.

Molière nu-ți cruță personajele. Duce studiul și zugrăvirea de caractere până la capăt. Ne dă avertizări hotărâte, perseverând în analiza unor fapte până la proporțiile lor tragice. Există situații în *Tartuffe*, în *Dom Juan*, în *Avarul* sau în *George Dandin* care ar putea să ne lase în cugete un dezgust amar despre ființa umană. Dar nu aceasta este intenția poetului. Când simte că lecția s-a produs, intervine cu un moment comic, de natură să alunge din suflete sentimentul sumbru. De fiecare dată – am putea spune – inventează ceva inedit; o apariție neașteptată, un *intermezzo* coregrafic sau muzical, o replică spirituală, o diversiune veselă, o reflecție optimistă, o întorsătură favorabilă de evenimente, în sfârșit, ceva din care să țâșnească un accent de încredere, o lumină. Totul e ca spectatorul să nu rămână cu impresia că omul din el a fost contrariat și umilit. Oricând înființa umană rămâne ceva prin care sufletul se poate salva. Tristețea din comicul lui Molière ne dezvăluie umanitatea acestuia.

17. Moralistul

Molière nu a practicat un sistem filozofic anumit. Gândirea lui, cu multe elemente eclectice în ea, este de fapt gândirea unui moralist. Simțea umanitatea ca pe o realitate vie; îi aparținea cu toate fibrele sale, înțelegea s-o slujească, socotea de datoria lui să vină în ajutorul oamenilor, contribuind cu ceva la fericirea la care aceștia au dreptul. Într-adevăr, a denunțat rele din societate și din manifestarea oamenilor; a făcut-o cu intenția de a contribui astfel la îndreptarea moravurilor. Nu mergea până la a propune reforma societății. Considera totuși că în cuprinsul acesteia există imposturi morale și intelectuale care trebuie denunțate cu hotărâre. Snobismul, pedanteria, adorările convenționale, nesinceritatea, înfumurarea savantă, mistificările, toate acestea pot să dăuneze adânc, indiferent în ce direcție s-ar manifesta: în știință, în artă, în literatură, în viața de lume, în viața de familie, în starea comună de spirit a societății. Molière, credincios unei tradiții umaniste, păstra convingerea că poetul trebuie să urce pe anume socluri, cu misiunea ca de pe înălțimea acestora să spună adevăruri, să lumineze orizonturi, să edifice cugete.

Molière a militat, dar nu în spirit de pledoarie, folosind scena de teatru ca tribună pentru părerile lui personale sau pentru tezele unei doctrine anumite, ci ca mijloc prin care putea să înfățișeze viața și umanitatea. Doar câteodată prin gura personajelor s-a rostit poetul însuși; în această privință, Alceste constituie aproape o excepție; și oricum e o greșală să credem că Molière ar fi compus personajul *raisonneur*-ului pentru a se folosi de el ca purtător de cuvânt. Adevărul e că prin personajele lui Molière vorbesc ele însele, nu altele; identitatea lor este – am putea spune – trăsătura lor cea mai de seamă. Fiecare, în fresca înfățișată, va veni cu lotul său aparte de trăiri și experiențe. Molière, într-adevăr, ne-a comunicat viziunea sa despre lume; dar făcând aceasta, nu-și constrângea personajele, nu le răpea ceva din libertatea lor de mișcare sau din ființa lor proprie, ci stabilea un climat uman, cu repere și valori în care manifestarea acestor personaje putea să capete cu atât mai mult relief și autenticitate.

Molière crede în drepturile naturii și ale instinctului. În fondul lor, acestea sunt bune. A le nesocoti înseamnă o trufie, o vanitate, în ultimă analiză o formă de ignoranță. Oricum, faptul se va răzbuna; dacă nu cu altceva, cu alunecarea în ridicol. Cine ar consimți anume să devină burllesc ca Jourdain, credul ca Orgon, absurd ca Harpagon, pus sub tutelă alături de Chrysale, închipuit ca Trissotin, autoritar ca Bélise? Nu iartă pe acelea care minimalizau instituția căsătoriei sau vedeau în maternitate o funcțiune inferioară. A protestat împotriva devoțiunii bigote, în măsura în care aceasta se socotea autorizată să intervină în raporturile de familie tulburându-le ordinea firească. A privit cu necruțare ideea de a face din căsătorie o sursă de aranjamente lucrative, de satisfacții libidinoase, de convenții sau de exaltări senile, toate acestea ca sfidări ale legilor naturale. Nimic nu i se părea mai absurd decât a cere unor fete tinere ca prin resemnare să accepte soți bătrâni și maniaci. Considera instrucția feminină drept o necesitate. Ignoranța în care Arnolphe socotea că o poate ține pe Agnès i se părea o crimă morală; nu e însă mai puțin adevărat că inițierea în știință, în artă, în filozofie și în literatură trebuie să meargă paralel cu păstrarea ideii de cămin. Molière se îndreaptă cu toată simpatia spre tinerele lui perechi de îndrăgostiți, înțelegând să le apere sentimentul legitim și chiar să-l sărbătorească. Glasul inimii trebuie ascultat. E moral ca tinerii să găsească în căsătorie un domeniu în care toate virtuțile și armoniile din ființa lor să se poată dezvolta cu frumusețe naturală și demnitate omenească. Poate nici un alt autor ca Molière nu a sprijinit cu mai multă înțelegere și mărinimie dreptul la fericire și la realizare al iubirii tinere.

Respectul naturii, în concepția lui Molière, se lega de un respect egal al rațiunii. Acesta ne indică măsură, echilibru, moderație, simțul soluției de mijloc. Nu trebuie să abdicăm, refugiindu-ne în repaus, dar în mișcarea pe care trebuie s-o întreținem continuu să nu procedăm cu neliniște, cu precipitare, cu nerăbdare vanitoasă. Natura din noi deține întotdeauna în ea principii în stare să restabilească ordinea, în eventualitatea că o împrejurare sau alta ne-ar împinge în dezordine. S-ar putea ca remediile, când le-am cere cu crisperare efecte peste puterile lor, să fie mai rele

decât maladia însăși. Tot ce duce la strivirea sentimentelor naturale ne poate face odioși ca oameni, periculoși pentru cei din preajma noastră ca și pentru întreaga societate, factori de urătenie morală și de dezumanizare.

Cu privire la atitudinea poetului față de doctrina creștină s-au emis ipoteze diferite. Unele din acestea, proclamându-l ateu, îi găsesc asemănări cu Diderot și aproape că îl înscriu printre precursorii iluminiști. Știm că Molière era excomunicat de Biserică; încrederea sa în drepturile și adevărurile vieții libere, sănătoase, venea în dezacord evident cu ideea damnațiunii ancestrale și a corupției profunde din natura omenească. Scrisese *Tartuffe* și *Dom Juan*, propriu-zis nu punând în cauză principii sau dogme religioase, dar oricum manifestând rezerve față de morala profesată de Biserică. Totuși, nu e cazul să-i atribuim în această privință judecăți radicale. Nu admitem ca preotul să devină un director de conștiință, să-și impună autoritatea în chestiunile intime ale familiei, să se erijeze în cenzor al vieții personale; presupunem însă că nu i-ar fi refuzat calitatea de prieten sufleteș, de sfătuitor al oamenilor, de consolator al acestora în momentele lor de restriște.

Molière, într-adevăr, a îndreptat atacuri repetate împotriva medicinei oficiale și împotriva pretențiilor savante. Nu înseamnă însă că se opunea progresului și civilizației. Medicii, savanții și pedagogii pe care i-a fixat în raza lui satirică erau ori impostori, ori naivi diformați sufletește de anume manifestări la modă, ori pedanți de diferite grade, victime intelectuale și ale lor înșile, și ale unei părți din mentalitatea vremii.

Molière a fost acuzat de dogmatici că ar fi îndemnat la cultul pasiunii, proclamând dreptatea acesteia și datorită de a i se supune. E o interpretare pătimașă, vindicativă. Dacă poetul a subliniat cu atâta căldură drepturile sentimentelor naturale, e pentru că ura artificii, convențiile, constrângerea de un fel sau altul. Era un epicurean, dar nu în sens libertin, cum s-a afirmat adesea de la janseniști și până la critica burgheză din secolul al XIX-lea, ci într-unul umanist. Prețuia lumea, societatea, viața socială. Dacă omul s-a putut dezvolta spiritual, ajungând la moduri de gândire și la sentimente sensibile, e pentru că a trăit printre oameni. Înainte de orice criterii capabile să ducă la constituirea și desăvârșirea existenței noastre morale, Molière se gândea la acelea pe care le putem învăța la școala lumii.

S-ar spune că în lumina acestor puncte de vedere ne-ar apărea doar un Molière filozof practic, nu și un Molière poet al gândirii, muncit în consecință de o neliniște, de o aspirație mai visătoare. Dacă e adevărat că în *Alceste* poetul nu a zugrăvit numai un personaj dinafară, ci s-a cuprins și pe sine, impresia amintită se alungă. *Alceste* e contrariat în așteptările sale; totuși nu încetează de a nădăjdui mai departe. Cu cât aspiră la mai multă înălțime, cu atâta îl înconjoară o mai stăruitoare mediocritate. Molière nu ne ascunde că personajul său cerea vieții și oamenilor ceva imposibil. De ce atunci nu l-a stigmatizat ireductibil ca pe alte personaje cu arma satirei sale, ci a lăsat ca asupra lui să poată pluti și surâsul ironic, și îngândurarea meditativă, și lacrima de durere?

Molière, în epilogurile sale, a ținut să răsplătească tinerețea, iubirea sinceră, virtutea. În ce privește viciile, atitudinea lui era alta. Nu ne dă nici o asigurare că titularii lor ar fi învățat ceva din situațiile prin care au trecut și în sufletele lor s-ar fi produs vreo conversiune. Harpagon, Arnolphe, Tartuffe, Jourdain, Dandin – ca să nu amintim decât pe aceștia – vor rămâne și mai departe ceea ce au fost întotdeauna. Puși în fața unor împrejurări inevitabile, vor trebui să le accepte; în inimile lor însă, ne îndoiim că s-a schimbat ceva. Harpagon acceptă căsătoriile copiilor, dar nu pentru că ar fi recunoscut în aceasta o dreptate umană, ci pentru că astfel putea să reintre în stăpânirea averii; Arnolphe se înclină la nevoie în fața faptului împlinit, dar fără să admită că a greșit; Jourdain consimte la căsătoria fiicei sale doar din convingerea că viitorul său ginere e fiul marelui Turc; ș.a.m.d. E oare Molière un sceptic, un pesimist, un obosit de oameni și de viață? Nu putem spune aceasta. Stăruie totuși în ideea că răul e durabil. Natura umană are maleabilități, dar și rezistențe. Suntem mai legați de scăderile noastre decât de virtuțile spre care am putea să aspirăm. Perfecțiunea e posibilă, dar nu dintr-o dată, nu ușor, nu cu evenimente sau procedee din afară, ci cu transformări încete, pornind din adâncimile conștiinței. Corneille urca pe scenă eroi, convins că demonstrația lor patetică va fi urmată imediat de edificări corespunzătoare în cugetele spectatorilor; Molière, cu simțul său mai realist, aduce pe scenă doar oameni. Moralismul lui nu predică; arată și avertizează. Prin funcțiunea de teatru s-a străduit să reprezinte viața.

18. Stilul dramatic

Stilul lui Molière îi confirmă și îi întregește opera.

Puriștii, exegeții, gramaticienii și diferiți doctrinari i-au adus obiecții. Unele din acestea poartă semnături mari: La Bruyère, Fénelon, în parte chiar și Boileau. Îl învinovăteau că scrie în grabă, sub febra unei vieți agitate, trecând peste condițiile de răbdare, de meticulozitate și de finețe pe care arta condeiului le presupune întotdeauna. Ne sunt semnalate, cu aceeași notă critică, încă multe alte trăsături: expresii incorecte, galimatii, simplificări excesive, rostiri de jargon, abateri de la reguli, amestecuri arbitrare de versuri cu proză, termeni vulgari, inegalități de ținută.

Însă nu acesta este unghiul sub care în cazul de față trebuie să privim lucrurile, Molière a scris pentru teatru; mai precis: nu pentru cititorul izolat, putând să deguste textul în liniște și pe îndelete, ci pentru publicul febril, cu stările lui emotive și reacțiile lui spontane. Era firesc deci ca și în conformarea stilului să procedeze cu aceleași criterii ca în constituirea personajelor. Pentru ca pe scenă aceste personaje să poată fi autentice, trebuie ca autorul să se retragă în dosul lor. În comedie, această lege e mai directă decât în oricare altă formă dramatică. Molière, cu intuiția lui de artist, a înțeles bine faptul. Personajele vorbesc în limba lor: fiecare în raport cu firea, cu vârsta, cu meseria, cu condiția lui sufletească și socială, cu situația din mersul acțiunii în care e pus. Célimène și Éliante folosesc o limbă rafinată, cu eleganță și finețe salonardă; Trissotin și Vadius se cufundă în formule

pretențioase, încărcate de grațiozități pedante; soția lui Jourdain izbucnește împotriva acestuia cu bun-simț în cuvinte simple, directe, purtând în ele o energie gospodărească de trezire la realitate; Tartuffe își ascunde ipocrizia în dulcегării mistice; *raisonneur*-ii întrebuințază un limbaj sobru, măsurat, limpede, demn, ca și geometria liniei de mijloc pentru care pledează; apostrofele pe care Dom Louis le face fiului său Dom Juan sunt rostite în perioade capabile să le imprime putere și înțelesuri sentențioase de chemare la ordine; valeții, în limbajul lor pitoresc și antrenant, își îngăduie tot felul de libertăți, unele ținând de firea lor vulgară, altele făcând parte din abilitățile meșteșugului.

În totul, acest amestec viu și colorat, cu salturi repezi de la un gen la altul, cu alternări de forme populare și forme culte, cu fraze concepute mai mult pentru a fi vorbite, cu verva lui interioară și exterioară, creează o impresie puternică de mișcare. Fenomenul comic se instituie în plin, trăiește, scânteiază în toate direcțiile, umple scena, se propagă în sală, produce contagiune. În această atmosferă, impuritățile se topesc, dispar într-o viață de ansamblu; cuvintele, expresiile, metaforele intră într-un circuit general a cărui rațiune de a fi este efectul dramatic. Multe din versurile poetului, din expresiile personajelor, din sentințele acestora, din cuvintele de spirit, din caracterizările date unor situații au intrat în vorbirea comună, au căpătat circulație de proverbe, au devenit măsuri universale de judecată, s-au transformat în valori curente de vorbire spirituală.

Stilul lui Molière trebuie situat și înțeles în mișcarea generală a procesului comic, nu analizat scolastic, cu criterii sistematice ori academice. Este – cum s-a spus adesea – stilul prin excelență al comediei.

19. Privire finală

Opera dramatică a lui Molière rămâne un capitol deschis.

În epoca sa, această operă a fost țintă de atacuri; îndată după moartea poetului, acestea au încetat. Deducem că erau îndreptate mai mult împotriva omului decât împotriva scrierilor sale. Pășirea acestora în posteritate s-a făcut de la sine. Niciodată Molière nu a încetat de a fi actual. De la început, comediile sale au fost preluate în marea literatură a lumii. Toate secolele care au urmat au ținut să-și spună asupra lor cuvântul. Faptul s-a produs nu într-un cor de admirație monocordă, ci prin dezbateri și interpretări corespunzătoare.

Secolul al XVIII-lea, prin pana lui Voltaire, i-a recunoscut lui Molière meritul de a fi scos comedia din haos, dându-i un statut artistic și moral; era pe planul creației comice o realizare ca aceea obținută de Corneille pentru tragedie. Același secol însă și-a pus și întrebarea dacă adesea poetul nu a sacrificat răsul propriu-zis, pentru ca în schimb să se dedice unor forme de eleganță și de rafinament manierizat din viața de lume a timpului său.

În secolul al XIX-lea, universalitatea operei era de fapt pe deplin constituită. În 1825, Goethe declara cu însufletire: „Molière este atât de mare, încât de câte ori îl recitese încerc o nouă uimire“. Stendhal, cu o notă oarecum reticentă, considera că Molière a pus atâta satiră în comediile sale, încât e greu ca răsul din ele să mai poată fi un răs vesel. Balzac regretă că oamenii nu au destulă putere intrinsecă de a-și recunoaște viciile sau erorile, rușinându-se de ele și încercând să și le corecteze; dacă aceasta ar fi cu puțință – încheie marele romancier – ar putea să găsească în morală lui Molière, acest „legislator sublim“, temeiuri adevărate pentru constituirea unei societăți perfecte. Paginile pe care i le-a dedicat Sainte-Beuve răsună ca un imn; criticul declară că îl „iubește cu sinceritate, din toată inima“. Opera acestuia îi apare ca o garanție împotriva multora din viciile posibile ale spiritului; ne previne împotriva ipocriziei, a fanatismului, a intoleranței; dezvăluie răutatea, spiritul sectar și ura ce se pot adăposti în dosul unor măști puritane; se întreabă dacă trebuie să admire această umanitate gata să se sfâșie singură și gata să se idolatrizeze, dispusă adesea să uite „din ce materie e făcută“; ne dă satisfacția de a-l vedea amendând formele afectate și artificiale ale expresiei; și conchide: „...a iubi pe Molière înseamnă a te feri și de falsele scilipiri ale spiritului, și de știința pedantă; înseamnă a iubi sănătatea și justețea minții, la alții și la tine însuși“.

Dar secolul al XIX-lea a întreținut asupra lui Molière și o grețală de optică, privindu-i opera prea mult prin prisma unor judecăți și clasificări de școală. Autorul – dacă putem spune așa – a fost sechestrat de școli, de universități, de catedre, de manuale, de tratate, de teze de doctorat. De aici, ierarhia aceea perpetuată în toate manualele, devenită oarecum schemă de învățare mecanică: farse, comedii-balet, comedii de moravuri, comedii de caracter; de asemenea, tendința de a se minimaliza cele dintâi în favoarea celor din urmă. Această concepție și-a făcut drum și în teatru. S-a spus: comediile lui Molière trebuie să rămână la fondul lor intelectual; părțile vorbite au în ele destulă putere pentru a exprima adevărul gândit de poet; se poate renunța deci la partea de ceremonie. Comedia Franceză a ținut să imprime o asemenea linie de austeritate: *L'Amour médecin*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire* – ca să nu amintim decât despre acestea – au fost aduse pe prima scenă franceză fără întregirile lor făcute din muzică, balet și pantomimă.

Secolul nostru privește problema lui Molière într-un mod mai larg. Îndepărtează din ce în ce mai mult ierarhia amintită; în orice caz, o reduce la proporțiile ei didactice. Molière, într-adevăr, cu structura lui rațională, s-a confirmat unor reguli și principii; dar nu mai puțin a ascultat de impulsurile și intențiile geniului propriu. Era poet; poate că nu există domeniu al sentimentului care să-i fi rămas străin. Fondul său grav nu-l împiedica să guste bucuriile fanteziile, să resimtă pitorescul euforic al vieții, să dea răsului său pe lângă semnificațiile lui îngândurate și tot atâtea expansiuni ale fericirii imediate. Cu Lully și cu maeștrii săi coregrafici a colaborat nu doar ca meșteșug de teatru, ci și în spirit de simțire artistică. Nimic nu ne mai poate împiedica de a crede că în părțile acelea de invenție și aranjament scenic, menite ca prin divertismentul lor burlesc să producă totuși încântări estetice,

nu se afla și contribuția lui Molière, cu simțul său pentru frumos, cu fantezia lui deschisă, cu nevoia lui de a include în magia poetică a cuvintelor adausurile muzicii și ale mișcării. Deci, dacă vrem să-l găsim pe Molière, nu trebuie să-l căutăm numai în *Tartuffe*, în *Le Misanthrope* sau în *Les Femmes savantes*, ci deopotrivă și în farsele sale.

Tot ce s-a putut investiga până în prezent prin studiu istoric, critic sau sistematic, ca și tot ce în decurs de trei secole s-a putut experimenta pe scenele de teatru ale lumii, confirmă că arta lui Molière este o artă pe care mai presus de orice i-a inspirat-o fenomenul practic de teatru, cu nevoile lui imediate și cu implicațiile lui structurale. Fără vocația de actor, fără febra manifestării de teatru, fără contactul de fiecare clipă cu publicul, fără scara intimă de contradicții ale acestei profesii, fără atacurile contemporanilor, fără vreuna din acestea și fără toate la un loc, puterea aceea miraculoasă a poetului de a descoperi pe om și de a exprima viața ori ar fi rămas mută, ori s-ar fi canalizat în direcții asupra cărora ar fi fără folos să încercăm supoziții.

De aceea să nu facem din această operă motiv de speculații. De asemenea, nu am câștiga nimic absolutizând admirația noastră, situându-l pe Molière mai presus de Aristofan, de Terențiu sau de Shakespeare, ori proclamând că în opera lui putem găsi toată viața, toată înțelepciunea umană, toată sfera posibilă a râsului, toată doctrina creației comice. Lui Molière, ca și lui Shakespeare, i se cuvine nu un cult solemn cu ritualuri și beatitudini, ci unul simplu, real, izvorând din adevărurile vieții, din curgerile ei naturale, din puterea operei lui de a rămâne mereu actuală.

20. Contemporanii lui Molière

Despre contemporanii lui Molière se vorbește puțin. Poate că în alte împrejurări prezența lor s-ar fi făcut mai simțită; dar vecinătatea lui Molière i-a eclipsat. De fapt, toți îl imită; chiar și acei care i-au fost adversari declarați. Pe planul vieții de teatru, nici unul nu a depășit epoca; literar, prezența lor trebuie semnalată.

Edme Boursault (1638–1671) e mai cunoscut prin criticile aduse lui Boileau, Racine și Molière decât prin piesele lui propriu-zise. Notăm că aceste critici l-au situat într-o lumină neplăcută; fapt ciudat, nedrept, întrucât porneau dintr-un spirit onest și un caracter integru.

Piesele lui erau „comedii cu sertare“, în genul inițiat de Molière în *Les Fâcheux*. Autorul nu stabilește un plan, nu înlănțuie evenimente într-o acțiune gradată, ci pune să defileze personajele, fiecare din acestea încercând să se caracterizeze, definindu-și și ironizând-și singur viciile.

În *Mercure galant* (1683) se perindă prin fața spectatorilor: un burghez sunându-și promițător galbenii din buzunar și cerând redactorului de la *Mercure* ca în numărul viitor al gazetei să vorbească despre „noblețea“ strămoșilor lui; o burgheză care ar vrea să i se laude eleganța; un financiar doritor să se scrie despre probitatea lui în afaceri; un industriaș care are nevoie de reclamă pentru produsele sale; ș.a.

În *Ésop à la ville* (Esop în oraș, 1609) și *Ésop à la cour* (Esop la curte, 1701), Esop rostește în fiecare scenă câte o fabulă – *Lupul și mielul*, *Vulpea și corbul*, *Broasca și boul* ș.a. – refăcută după La Fontaine.

De ce oare niște producții atât de mediocre au putut totuși să placă? Chiar un spirit puternic și pătrunzător ca Montesquieu găsea de cuviință să facă (în *Pensées*) o însemnare ca aceasta: „Niciodată nu am resimțit atâta hotărâre de a deveni *honnête homme* ca atunci când am ieșit de la reprezentăția lui *Esop la curte*“. Faptul nu trebuie să ne mire. În atmosfera vremii stăruia o modă sau o pasiune a *moralei*; scenele lui Boursault, încărcate de maxime, de sentințe filozofice, de reflecții de bun-simț, răspundeau acestei mode. Cadrul antic ales de autor era cum nu se poate mai stângaci, mai nepotrivit; dar defilarea aceea variată, cu aluzii la personaje și situații contemporane, izbutea să-i imprime mișcare și actualitate.

Un fapt semnificativ: în 1889, teatrul francez a încercat să reia *Mercur galant*. Efectul a fost glacial; nici măcar o singură scenă, în cele cinci acte ale piesei, nu a putut să mai trezească vreun ecou în cugetele noilor spectatori.

Hauteroche (1617–1707) – numele întreg: Noël Le Breton, sieur de Hauteroche – ne readuce la niveluri comice de felul celor înscrise înaintea lui de Thomas Corneille și Scarron. Era o fire aventuroasă și veselă, puțin dispusă să se apropie mai cu atenție de adevărurile vieții. Și-a părăsit familia, renunțând la studii și aspirații profesionale. Întorcându-se în Franța, după ce câțiva ani în sir peregrinase ca actor în Spania și Germania, va intra în trupa de la teatrul du Marais.

Multă vreme nu s-a gândit să devină și autor. A scris prima sa comedie, *L'Amant qui ne flatte point* (Amantul care nu lingușește) la vârsta de cincizeci de ani; e probabil că a vrut să imite pe Molière. De altminteri, l-a imitat pe acesta și în temele sale. În *Les Bourgeoises de qualité* (Burgezele de familie bună) folosește motive din *Les Précieuses ridicules* și *Les Femmes savantes*; *Crispin médecin* (Crispin medic) este o imitație reușită după *Le médecin malgré lui*. În toate piesele sale câteva nu au ieșit de la început din repertoriile teatrelor – nu s-a preocupat de altceva decât să-și amuze publicul, recurgând pentru aceasta la peripeții grotești și bufe. Nu exista în ele nici observație mai pătrunzătoare, nici adevăr psihologic, nici grijă pentru plan și compoziție; aveau însă vervă, umor, o bună dispoziție comunicativă, și parcă o revenire la vechea culoare și mișcare de farsă, trăsături față de care publicul francez al vremii se dovedea însă sensibil.

Antoine Jacob Montfleury (1640–1685) era fiul celebrului actor de la Hôtel de Bourgogne; va deveni și ginerele lui Floridor, conducătorul trupei. A debutat ca actor în mod precoce, la vârsta de douăzeci de ani. Nu-l sprijineau numai legăturile de familie; s-a impus și prin talentul său. A scris șaisprezece comedii, ceea ce e mult dacă raportăm acest număr la viața lui scurtă. Observă cu ușurință fapte din jurul său; dar nu din acelea care să-i pună probleme, ci întâmplări cu haz care să-i solicite verva, izbucnind cu scânteieri și vorbe de spirit.

Din fapte mici, obișnuite, știe să extragă situații amuzante. Inventează cu ușurință, nu se teme de extravagante; nu încearcă nici o clipă să zugrăvească moravuri și

caractere. În *Le Gentilhomme de Beauce* există note satirice la adresa unor pasionați jucători de loterie; *La femme juge et partie* (Soția judecător și parte), imitată în bună parte după spanioli, este povestea unei răzbunări vesele a soției înșelate; *La Fille capitaine* (Fata căpitan), tot de proveniență spaniolă, e construită pe stratagema tinerei Angélique pentru a o salva pe Lucinde, verișoara și prietena ei, de asiduitățile dizgrațioase ale unui pretendent bătrân; *L'École des jaloux* înfățișează pe Santillane, un gelos stupid, într-atât de diformat sufletește, încât pedeapsa lui ne bucură; *Le Mary sans femme* (Soțul fără soție), influențată pare-se de Lope de Vega, este și ea povestea unui bătrân gelos, venit într-un lagăr turcesc să-și răscumpere soția care se afla prizonieră aici împreună cu iubitul ei. Mai ales în aceste două comedii din urmă, bufoneriile se succed neîntrerupt. La un moment dat, soțul gelos este adus în situația de a îngenunchea în fața soției inflexibile, de a o implora să-l înșele, de a-i da consimțământul pentru căsătoria cu altul.

Montfleury, între contemporanii săi, e mai departe decât alții de Molière; dar nu atât prin adversitatea pe care i-a arătat-o toată viața sau prin temele tratate cât prin stilul său libertin, presărat cu echivocuri licențioase, cu expresii argotice, cu îndrăznești provocatoare.

Philippe Quinault (1635–1688) își are locul său bine definit printre pionierii teatrului de operă. A scris însă și pentru teatrul propriu-zis, tragedii și comedii. Între acestea din urmă, una merită să fie subliniată: *La Mère coquette* (Mama cochetă). S-a reprezentat întâia oară în 1664, rămânând pe afiș până la sfârșitul secolului. Comedia contează prin personajul eroinei. Aceasta se apropie de vârsta de patruzeci de ani. Se uită în oglindă cu îngrijorare. Nu consimte să îmbătrânească; refuză să creadă că într-o zi s-ar putea să nu mai fie admirată și curtată; privește cu un început de invidie spre propria-i fiică, acum în plină grație și prospețime a tinereții; se gândește să-i dispute inima unui tânăr îndrăgostit. Portretul e schițat cu îndemănare. Psihologic, faptele rămân la suprafață. Quinault este mai înclinat spre culoare și intrigă amoroasă decât spre observație și pătrundere. Faptele rămân la un nivel de joc pitoresc și spiritual; nu au în ele nici căldura, nici omenescul, nici sinceritatea pe care le-ar fi gândit și exprimat Molière. Dialogurile vii, spumoase, cu mișcarea lor delicată și spirituală, prevestesc parcă *marivaudage*-ul.

Baron (1653–1729), actor cu mare reputație, discipol favorit al lui Molière, a fost și autorul mai multor comedii, dintre care una merită o atenție aparte: *L'Homme à bonnes fortunes* (Bărbatul cu trecere la femei). Personajul principal a rămas memorabil. E marchizul de Moncade, un tip de infatuat arogant, vulgar, fără scrupule; un don Juan minor, fără amploarea și scelerăția celui veritabil, care până în cele din urmă își va lua pedeapsa meritată. Personajul e ridicol; dar autorul i-a împrumutat un aer natural, l-a situat într-un tablou de moravuri contemporane, i-a imprimat și o notă amuzantă, izbutind astfel să nu-l facă odios și să transforme caracterul piesei din comedie în dramă.

Istoria teatrului francez îl privește pe Baron cu considerație. Vede în el în perioada de criză datând de la moartea lui Molière și până la apariția lui Regnard, pe aproape singurul continuator autentic al tradiției comice întemeiate de maestru.

CAPITOLUL XVIII

CLASICISMUL FRANCEZ (VII)

RACINE

1. Preliminarii

Corneille fusese o revelație. Piesele lui produsese în concepția și în practica de teatru de până atunci o adevărată revoluție. Totuși, publicul, același care îl aclamase de atâtea ori, începea să manifeste și semne de oboseală. Aștepta anume ca în teatrul dramatic să apară și eroi care să fie mai *oameni*, mai aproape de pasiunile obișnuite, împletind în asprile datoriei sau ale onoarei și rațiunile inimii. Este misiunea pe care o va îndeplini Racine.

Cei doi poeți rămân diferiți, deși atât unul cât și celălalt exprimă deopotrivă epoca lor și genul căruia i s-au devotat. În viață, inerente ale acestora au pus între ei distanțe; posteritatea însă i-a reunit. Sunt deopotrivă de mari; au reprezentat în spiritualitatea vremii funcțiuni la fel de necesare; îl explicăm pe unul prin celălalt; integrarea lor s-a înscris de mult între faptele mari ale culturii. Contemporanii au simțit că în fața lor nu puteau veni oricum, cu judecăți sumare sau snobe, ci cu acte severe și responsabile de opțiune intelectuală. La Bruyère, în scrierile sale, a cristalizat această situație cu forță și pătrundere. Racine poate a mai fost iubit; Corneille însă trebuie oricând admirat. S-a spus: putem înțelege mult din ceea ce poetul a cuprins în *Iphigénie* și *Athalie*; dar, neapărat, drumul spre această înțelegere trebuie să treacă prin *Le Cid* și *Polyeucte*.

2. Viața

Jean Racine s-a născut la Ferté-Milon, în 1639. Provenea dintr-o familie burgheză, oarecum înnobilită. A rămas orfan de ambii părinți la vârsta de patru ani. În casa bunicilor săi dinspre tată a avut o copilărie tristă. Și-a început studiile în colegiul Beauvais, dovedind de la început aptitudini cărturărești și o febrilitate aparte

a sensibilității. Între timp, bunica sa rămasă văduvă și fiica ei Agès intraseră în ordine călugărești. Prin intervenția acestora, adolescentul în vârstă acum de șaisprezece ani este primit într-una din „*les petits écoles*” patronate de mănăstirea Port-Royal-des-Champs.

Racine va petrece aici trei ani; pentru formația sa intelectuală sunt ani fundamentali. Este elevul favorit al lui Antoine le Maître; cu Hamon, unul dintre învățații epocii, va face studii de italiană și spaniolă; Nicole îl inițiază în secretele culturii latine, iar Lancelot în ale celei grecești. Tânărul se lasă cucerit de scriitorii antici. Nicăieri nu se simte mai bine ca în lumea poeziei și a frumosului exprimat sobru, elegant, cu măsură și echilibru. Aflăm de la fiul său, Louis Racine, că în vremea aceea principala plăcere a tânărului era „să se afunde în pădurea mănăstirii cu Sofocle și Euripide, poeți pe care îi cunoștea aproape pe dinafară”. Încearcă să versifice în latinește; traduce din clasici, căutând să adapteze versificația franceză la metrul original; cântă frumusețile naturii într-o serie de ode. Nu pierde nici o clipă; fiecare pas nou în instrucția sa devine deopotrivă și o egală rafinare a sensibilității.

În 1658 trece la Paris, în colegiul Harcourt, pentru clasa de logică și filozofie. Este așezământul unde se imprimaseră în secret câteva părți din *Les Provinciales* ale lui Pascal și în atmosfera căruia stăruia o notă de protest sever și pătrunzător împotriva iezuitismului. Întâlnește pe verii săi, Antoine și Nicolas Vitart; prin mijlocirea acestuia din urmă, intendent al ducelui de Luynes, va fi introdus în societatea pariziană a poezilor și artiștilor. Scrie versuri: ode, madrigale, sonete. Compune cu prilejul căsătoriei regale oda *La Nymphe de la Seine*. Despre talentul acestui debutant începea să se vorbească. Chapelain și Perrault se află printre cei care îl încurajează.

Dar familia și directorii săi spirituali țineau să-l orienteze ori spre preoție, ori spre avocatură. Sunt cariere pentru care tânărul nu simțea nici o atracție. Alarmată, familia îl trimite la Uzès, un orașel de provincie în sudul Franței, cu gândul ca aici un unchi al său, vicarul general Antoine Sconin, să-l readucă pe calea teologiei și eventual să-i obțină conversiunea. Era inutil. Tânărul poet se încântă de climatul și frumusețea naturii din Languedoc; continuă să facă versuri; citește cu adnotări pe Homer, Pindar și Vergiliu; începe chiar să lucreze la prima sa tragedie.

Se întoarce la Paris, reluându-și libertatea. Intră în cercuri în care întâlnește și leagă prietenii cu La Fontaine, Molière, Boileau. Frecventează cafenelele, participă cu deliciu la discuții literare, începe să cunoască atmosfera de teatru. Se lasă în valurile tinereții și ale pasiunilor. Începe să trăiască gama de sentimente pe care nu peste multă vreme o va zugrăvi în tragediile sale. În 1664, Molière îi joacă prima tragedie: *La Thébaïde*. Pe atunci, cei doi poeți își erau prieteni; dar peste puțin timp legătura lor avea să se desfacă pentru totdeauna. Cea de-a doua tragedie, *Alexandre*, a urmat după un an. Regele a dat semnalul aplauzelor; Racine era acum notoriu. Saint-Évremond, vorbind despre această piesă, declara: „...după ce am citit *Le Grand Alexandre*, bătrânețea lui Corneille nu mă mai sperie; nu mă mai tem că o dată cu el ar putea să sfârșească și tragedia”.

Veștile ajung și la Port-Royal. Foștii profesori și maica Agnès nu-ți ascund protestul și indignarea. Se aud imputări și învinovățiri necruțătoare; au loc schimburi de scrisori. Se produce ruptura. Racine o resimte cu durere; oricum, păstra în cugetul său trăsături și amintiri puternice din atmosfera jansenistă în care se formase. Nicole, unul din conducătorii spirituali de la Port-Royal, aruncă în public o anatemă: „Romancierii și dramaturgii sunt otrăvitori publici, nu ai trupurilor, ci ai sufletelor credincioase; trebuie să priviți ca vinovați pentru nesfârșite omucideri spirituale“. Racine, având impresia că această frază îi era adresată în mod direct, ripostează violent. Era pentru el o situație dramatică să lupte cu foștii săi mentori. Fără sfaturile moderatoare ale lui Boileau s-ar fi putut ca polemica să continue, cu neliniști și pericole mari pentru starea sufletească a poetului.

Ne aflăm în anii în care pentru Racine începe perioada lui de glorie. Consacrarea i-a adus-o premiera tragediei *Andromaque*, în ziua de 17 noiembrie 1667. În rolurile principale apăruseră cei mai de seamă actori ai epocii: Floridor, Montfleury, domnișoara Du Parc și domnișoara Oeillets. Momentul avea în el semnificații egale cu acelea de la premiera *Cid*-ului. Jules Lemaître îl numără printre cele mai de seamă date ale teatrului francez: intrarea realismului psihologic și a pasiunii în tragedie; debutul și instituirea unui nou sistem dramatic.

În decurs de zece ani îi vor succeda *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre*, toate capodopere. În acest timp, criticile, violențele, polemicile, injustițiile, cabalele s-au ținut lanț. Ele vor culmina cu o seamă de puneri la cale, în urma cărora în ziua de 3 ianuarie 1677 sala de la Hôtel de Bourgogne, unde trebuia să se reprezinte *Phèdre*, a rămas goală, în vreme ce sala de la Palais-Royal gemea de lume.

Dezamăgit, Racine revine la maica Agnès. Aceasta îl tratează ca pe fiul risipitor și izbucnește să reaprindă în el ceva din flacăra vechii credințe. Are loc reconcilierea cu Port-Royal. Într-un moment de oscilare se va întreba chiar dacă nu ar trebuie să intre în ordinele călugărești. Se căsătorește în 1677, un act „burghez și creștin“, cu Catherine Romanet, o persoană modestă, puțin instruită, indiferentă la literatură, care însă se va dovedi perfect devotată soțului și celor șapte copii aduși pe lume. E un tată bun; se îngrijește de educația copiilor, punând totuși în aceasta și o neliniște, o frământare a pietății lui chinuite. Renunță la teatru. Favoarea regală îi ajută să compenseze aceasta cu o sarcină de onoare, totodată și lucrativă: de istoriograf al regelui. Racine își ia noua sa atribuție în serios; stă mult în bibliotecă, revenind sub o altă formă la pasiunea lui cărturărească. Din nefericire, lucrarea ieșită din această străduință avea să dispară într-un incendiu.

Reia condeiul la stăruința doamnei de Montespan, apoi a doamnei de Maintenon, de a scrie piese în care să apară ca interprete elevele institutului de la Saint-Cyr. Astfel, în 1689 va da la iveală *Esther* și în 1691 *Athalie*.

Sfârșitul vieții i-a fost umbrat de dizgrația regală. Asupra cauzelor ei există mai multe supoziții. E în joc acel memoriu alcătuit la cererea doamnei de Maintenon în care se înfățișau regelui aspecte din starea precară a poporului? S-ar putea oare

ca regele să fi fost iritat de un alt memoriu, în care Racine cerea pentru sine degrevarea de unele sarcini fiscale? Nu este exclus, de asemenea, ca regele să fi privit cu ochi răi legăturile pe care Racine le întreținea cu jansenistii, ca și intenția acestuia de a scrie o istorie a mănăstirii de la Port-Royal. Nici o clipă dizgrația nu a fost totală; Racine, totuși, cu afecțiunea pe care o purta regelui și cu sensibilitatea rănită, a resimțit-o suflătește ca pe o catastrofă.

O boală de ficat l-a chinuit multă vreme. Și-a dat sfârșitul, relativ devreme, în noaptea de 21 aprilie 1699. În testamentul său, scris cu un an înainte, a cerut să fie înmormântat în cimitirul de la Port-Royal-des-Champs, lângă groapa lui Hamon, fostul său profesor. Evenimente ulterioare, legate de lupte și persecuții religioase, au făcut ca rămășițele lui pământești să fie transferate într-o criptă la Saint-Étienne-du-Mont.

3. Adevărata față a poetului

Privită de la distanță, s-ar putea spune că în viața lui Racine există aspecte conformiste, de împăcare cu sine și de beneficiar al epocii. La acestea s-ar adăuga și o seamă de trăsături personale, toate de natură să lase îndoieli asupra caracterului său.

Să amintim, într-o sumară înfățișare, câteva din acestea.

A fost om de curte. Locuia într-un apartament din incinta palatului de la Versailles, același care mai târziu avea să fie atribuit unei prințese de sânge, domnișoara de Charolais. I se acordase favoarea de a pătrunde în încăperile regelui fără să fie anunțat. Deținea titlurile de gentilom de cameră și de consilier-secretar al regelui. Înainte de a ajunge aici, adresase flaterii elegante întâi lui Mazarin, apoi tânărul rege. Când monarhul avea insomnie, era chemat la patul acestuia ca să-i facă lectură și să-i țină de urât. Lua parte la recepții și vânători ale curții, ocupa un loc protocolar în suita regală; stăpâna stilul perfectului curtezan, bucurându-se în sinea sa și atunci când atrăgea priviri admirative, și când stârnea porniri invidioase.

Literaturii, propriu-zis, i-a dat doar cincisprezece ani din viață. A mai practicat încă două cariere, dintre care una în marginea literaturii adevărate, iar cealaltă fără nici o legătură cu aceasta. Teatrul i-a oferit, pe lângă posibilitatea de a-și afirma în mod incontestabil geniul creator și vocația, și pe aceea de a-și pune în valoare suplețea de spirit, arta de a fi în centrul unor manifestări mondene și de a-și marca prezența în forme rafinate ale actualității. Suporta cu greu să i se aducă critici. Nu a ținut să se apropie de autorii dramatici contemporani cu o simpatie mai pronunțată, cât de cât prietenească. Pentru Corneille, tot ce putea să resimtă, mai mult pentru salvarea aparențelor, era „o rece amicie”. În ruptura cu Molière poartă principala vină: a lăsat ca anume ambiții și o nerăbdare febrilă în dobândirea notorietății să treacă înaintea prieteniei. Pentru a-și câștiga simpatia actorilor, le promitea roluri în piesele lui viitoare. A beneficiat de grații feminine, fără să rezulte limpede dacă vreodată a iubit profund și pasionat. Două dintre marile interprete ale rolurilor lui

feminine – Thérèse Du Parc și La Champmeslé – i-au fost metrese. Erau iubiri cu afișări în public, cu scene notorii de gelozie, în același timp cu acceptări și compromisuri umilitoare pentru el. Există în manifestarea lui trăsături trădând într-adevăr o fire romantică; dar deopotrivă transpar în acestea și aspecte de tip libertin, anticipând oarecum stări de spirit din secolul al XVIII-lea.

A respectat „regulile” cu strictețe. Corneille și Molière simțiseră adesea o nevoie de evadare din acestea; la Racine, încadrarea e totală. Admitea astfel un dogmatism literar, așa cum pe alte planuri admitea dogmatismul absolutismului regal. Dintr-o dată, în plină putere de creație, a renunțat a mai scrie teatru. E un fapt – s-a subliniat de multe ori – peste care nu se poate trece cu ușurință. Oricâte dezamăgiri ar fi încercat, poetul nu avea dreptul să renunțe la principala sa chemare. Iar dacă această renunțare a urmat unui ordin regal, prețul ei fiind numirea în postul oficial de istoriograf al curții, cu atât mai mult faptul poate apărea în detrimentul lui Racine ca om și ca artist.

Religia i-a procurat avantaje de cultură, de prestigiu, de liberă trecere în marea societate a vremii. Ruptura cu Port-Royal fusese răsunătoare; dar atunci când vanitatea i-a fost rănită și a înregistrat câteva înfrângeri, s-a reîntors la tutela „solitarilor”, într-un spirit de obediență și de conversiune în care avea să rămână până la urmă. Mulți contemporani i-au privit gestul cu neîncredere. Se întrebau anume dacă această conversiune pornea dintr-un sentiment sincer, sau reflecta mai degrabă o nouă manifestare de orgoliu, o altă cale de publicitate. Până spre vârsta de patruzeci de ani nu se sfiise să stăruie în vâltoarea vieții de lume, cu aventurile și voluptățile ei; îndată după aceea, căsătorindu-se, a intrat în viața cea mai ordonată cu putință. Diferite mărturii contemporane afirmă că nici în prima, nici în a doua ipostază nu izbutea ca în jurul lui să polarizeze mai multă simpatie și încredere. Unele mărturii au mers până la a susține că în realitate poetul era un ambițios crud, închizându-se cu răceală în sine, capabil să se dedice unei singure pasiuni, aceea a iubirii de sine.

Faptele, totuși, trebuie privite mai adânc. Viața lui Racine nu a fost ușoară. În toate etapele ei a avut de dat lupte, cu alții și cu el însuși. Unele i-au fost impuse de împrejurări exterioare; altele porneau din structura lui intimă.

E cu putință oare ca un talent cu atâta fervoare și patimă umană să fi reieșit dintr-un suflet uscat, străin cu desăvârșire de frământarea intimă a personajelor sale? Ce garanție avem că în aceste aprecieri contemporane nu intra și multă subiectivitate? Deducem din alte mărturii că poetul era o fire timidă, sensibilă, irascibilă; recurgea cu voință la aparențe reci, cu accente dure, ca să și-o poată stăpâni. Își punea astfel o mască de protecție, în dosul căreia încerca să ascundă neliniști și temeri dureroase. Copilăria lui tristă, fără afecțiune naturală în jurul lui, trebuind să aștepte totul de la caritatea altora, l-a obligat să se retragă în sine, conformându-și interior o voință de a se salva. Resimte panica izolării și a sărăciei; îi trebuia o străbateră în lume, o afirmare cât mai puternică, nu atât ca aspirație orgolioasă, ci în primul rând ca eliberare morală, ca ieșire dintr-un complex sufleteș

de incertitudine și de umilință. Și-a descoperit geniul nu dintr-o dată, cu pași siguri și intuiție fermă, ci prin căutări și oscilații dureroase. Scrisorile sale din timpul „exilului” de la Uzès sunt în această privință revelatoare: „...am impresia că stric tot ce ar putea să mă exprime...”. Cu temperamentul său pasional resimțea o imensă nevoie de iubire; dar educația de tip aproape monastic pe care o primise în tinerețe îi sădise în suflet o anume spaimă dureroasă de femei. De aici, desigur, și acea „extremă gelozie” de care amintește adesea. E de văzut dacă vreodată a cunoscut cu adevărat fericirea liniștită, constituită, a iubirii; capitolul său de viață, în această direcție, este în primul rând unul de angoase, deznădejdi și umilințe.

Precizia în gesturi și atitudini, știința reprezentării, armonia comportării lui ca om de curte și ca om de lume, toate acestea sunt fapte certe. Dar Racine nu le-a avut de la început, prin vreo înclinație sau facilitate naturală. Le-a cucerit treaptă cu treaptă, prin studiu, observație și pătrundere atentă a lucrurilor. Pornise de la condiții modeste; fusese un orfan pe care viața nu îl răsfățase; de atâtea ori simțise cum pentru mulți din jurul său, începând cu tutorii și rudele lui apropiate, prezența lui era inoportună. Înțelegea de asemenea cum aceștia nu-i iertau că voia să fie el însuși, cu o aspirație proprie și cu porniri de răzvrătire împotriva a ceea ce îi cereau alții. Ca să se poată impune, trebuia să-și construiască edificiul cu grijă, să-și supravegheze orice mișcare, să înfrunte piedici și rezistențe, să neutralizeze forța acestora prin argumente peremptorii și, oricum, în toate manifestările lui să dea dovezi palpabile de superioritate. Incontestabil, erau premise pentru ascensiunea poetului în societate; nu e însă mai puțin adevărat că toate acestea reprezentau deopotrivă și o disciplină intelectuală și sufletească de natură să-l conducă înspre forma și echilibrul clasic.

Dizgrația regală l-a tulburat mult. Sunt biografi care pretind că aceasta i-ar fi scurtat viața. Oricum, putem vorbi de o suferință morală. Regele pentru el nu era stăpânul, ci patronul unui stil; nu o entitate impersonală, confundându-se cu situația reprezentată, ci mai presus de orice un om, cu o viziune activă a lumii și a culturii. Nu ne gândim la vreun sentiment vindicativ față de fostul protector; este cert însă că sufletește i se sfărâma o pârghie, producându-i astfel amărăciuni și îndoieli mari, asupra lumii ca și asupra lui însuși.

În ce privește „regulile”, pe care Racine le-a aplicat consecvent și integral, e ușor să se afirme că, subordonându-se teoriei aristoteliene, poetul nu ar fi făcut altceva decât să se conformeze unei doctrine oficioase, vecină ca substanță cu aceea a absolutismului regal. Faptele, în realitate, sunt de alt ordin. Avem de-a face nu cu un simplu protocol, ci cu o concepție de artă reieșită din căutări și frământări de adâncime, din elaborările și filtrările severe ale unei conștiințe artistice.

Corneille, în toate dramele sale, păstra trăsături eroice și romanești, cu abundență de evenimente, de intrigi complicate, de lovituri de teatru, de situații dificile, greu de reunit întotdeauna într-un cadru sever. Racine, dimpotrivă, vedea rostul și măreția tragediei tocmai în simplitatea ei. Înțelegea ca în planul acțiunii să nu cuprindă decât elemente strict utile pentru producerea deznodământului; se

preocupa să înceapă acțiunea dintr-un punct cât mai aproape de catastrofa finală, pentru ca astfel să iasă în relief violența pasiunilor; din moment ce cheia dramei se află în inima personajelor, cadrul exterior putea să fie redus la minimum. De aceea, „regulile“ îi apăreau nu ca niște entități de principiu, venerabile prin autoritatea primului lor legislator, ci ca necesități ale simplității tragice. Socotea că teatrul tragic trebuie să traducă în cuvinte numai ceea ce aparține cu adevărat acțiunii. Discuțiile, comentariile, complicațiile, devierile, prelungirile, toate acestea pot să dăuneze acțiunii. În comentariile poetului la *Mithridate* găsim ideea aceasta: „Niciodată nu vor fi prea multe precauțiile noastre, dacă e vorba să punem într-o piesă de teatru numai ceea ce e necesar; chiar și cele mai frumoase ne pot plietisi când, îndepărtându-se de acțiune, o pot întrerupe în loc de a o conduce spre deznodământul ei“.

Adversarii lui Racine au fost numeroși. De la prefața tragediei *Britannicus*, conflictul cu Corneille a mers progresând. La orizont se desemna faimoasa „querelle des Anciens et des Modernes“; atacul împotriva lui Perrault i-a atras și mai mult inimiciția taberei corneliene, partizană a modernismului. Adăugăm la acestea intrigile și acțiunile urzite în culisele curții și în acelea ale teatrelor. Cabala împotriva *Phèdre*i, apoi penibila chestiune a „sonetelor“ au arătat în ce măsură se aflau în joc dușmăniile înverșunate, gata să treacă peste regulile și scrupulele adevărului. Nu trebuie să rămânem cu impresia că în toate acestea Racine nu avea nici o vină; ar fi fost cu neputință ca la izbucnirile lui impetuoase să nu i se răspundă în consecință. Ce vrem însă să subliniem, e că aceste împrejurări îi întrețineau conștiința într-o stare perpetuă de tensiune și de alarmă. Prefețele lui analizează de aproape toate criticile care i se aduceau. Sunt limpezi; premisele și concluzia de rigoare se înlănțuie într-o logică impecabilă, își apără punctele de vedere cu tenacitate, nu lasă niciodată impresia că ar vrea să cedeze și adversarilor o parte de adevăr; în sinea sa e convins de superioritatea lui și ține ca acest lucru să reiasă cu siguranță din contextul declarațiilor sale. În toate acestea e și maliție și încredere prezumțioasă în sine, dar și amărăciune. Racine și el țineau să dea ceva comunității, să servească. Faptul că era întâmpinat cu ostilitate, că i se răstălmăceau intențiile, îl îndurerează. Nu se plânge, în răspunsurile lui păstrează înălțime și distanță. Totuși, dacă citim printre rânduri, ne putem da seama că argumentele lui izbucneau și dintr-un foc al inimii, că în ironia lui inteligentă, nuanțată, există suferință și revoltă. Iată, spre edificare, partea finală din prefața la ediția din 1670, a tragediei *Britannicus*:

„În sfârșit, am convingerea că mi se puteau aduce multe alte critici, la care nu aș fi avut altceva de ripostat decât să țin seama de ele în viitor. Dar deplâng cu tărie nefericirea unui om care se gândește să muncească pentru public. Cei care văd cel mai bine defectele noastre sunt aceia care știu să le disimuleze cu mai multă bunăvoință; ne iartă pentru părțile care le-au dispăcut, în favoarea acelor care le-au procurat o plăcere. Dimpotrivă, nimic nu poate fi mai nedrept decât un ignorant. Crede întotdeauna că admirația este dreptul oamenilor care nu știu nimic. Condamnă o întreagă piesă pentru o scenă pe care ar dezaproba-o. Se năpustește

chiar și asupra părților celor mai strălucite pentru a da impresia că are spirit. Și dacă rezistăm cât de cât acestor sentimente, este gata să ne considere niște prezumțioși care nu vor să creadă pe nimeni...". Și încheie: *Homine imperito nunquam quidquam injustus*¹.

E nevoie, la capătul acestui capitol privind luptele interioare ale poetului, să aruncăm o privire și asupra vieții lui religioase.

E greu ca în conflictul poetului cu Port-Royal, cu toate că asupra acestui capitol continuă să se facă studii și să se dezvolte o întreagă literatură, să avem imagini cu desăvârșire certe. Ne aflăm în raza celui mai profund și mai delicat proces intim din câte au străbătut sufletul poetului. Nu există undeva vreo mărturie limpede care să ne dea în mâna cheia problemei; totul e ca având în față contextul vieții și al operei să putem extrage din aceasta supoziția cea mai plauzibilă.

Teologia jansenistă, prin felul cum postula ideea predestinării absolute, era o teologie aspră, intolerantă, limitând libertatea umană. Afirma că omul nu se poate salva în viața viitoare decât prin grație și predestinare divină. De aici, o morală severă, necruțătoare. Viața credinciosului trebuie să reediteze pe aceea a primilor creștini; trebuie să se teamă în permanență de Dumnezeu și de judecata divină; principala lui preocupare trebuie să fie salvarea, nu poate exista vreo conciliere între această datorie și idealurile pământești.

Presupunem că în anii săi de formație sub supravegherea devoților solitari, „*les Messieurs de Port-Royal*“, Racine s-a apropiat sufletește de această doctrină. Și-a conformat prin ea o sensibilitate creștină; respingem însă ideea că și-ar fi însușit-o structural, devenind un fervent. De altminteri, procesul moral al emancipării lui și evenimentele ce au urmat confirmă faptul. Trebuie totuși să admitem că în psihologia lui a imprimat trăsături durabile. Pasiunea pentru studiu, disciplina logică, exegeza pe text, rigoarea intelectuală, simțul esențialului, sentimentul formei: toate acestea sunt orientări și atitudini pe care i le-au insuflat mentorii lui, „solitarii“. Iar în operă, înțelesul pe care l-a dat pasiunii, acela de forță oarbă putând să-l împingă pe om în prăpastie, poartă în mod vizibil urmele educației lui janseniste.

A urmat reconcilierea cu Port-Royal. Știm că aceasta nu s-a făcut în mod subit, ci prin demersuri progresive. Urma unor dezbateri intime, prelungite, denotând că ruptura nu fusese niciodată totală. Faptul, într-adevăr, se petrecea sub o cupolă religioasă; dar înțelesul lui adevărat era în primul rând de ordin psihologic. Desigur, aceia care îi pun la îndoială sinceritatea acestui act sunt nedrepti și greșesc. S-a vorbit, într-adevăr, de „cele două chipuri“ ale lui Racine: unul cel din viața lui ca om, altul cel din creația lui ca poet. Ar fi cu puțință oare atâta disociere? Și oricum, am putea-o admite în cazul unui poet ca Racine, a cărui operă a fost o emanație continuă de atâta patetism și fervoare pasională?

Evocând pe mătușa lui, maica Agnès de Sainte-Thècle, care l-a asistat sufletește în drama conversiunii sale, Racine o numește „instrumentul de care s-a

1 „Nimic nu poate fi mai nedrept ca un incapabil“ (Terențiu, *Adelphoe*, I, 2).

servit divinitatea pentru a mă scoate din rătăcirea și din mizeriile în care stăruiam de cincisprezece ani“. În 1696, trei ani înainte de încetarea lui din viață, îi scria lui Boileau: „...E multă vreme de când Dumnezeu mi-a acordat grația de a rămâne nepăsător la binele ori răul ce s-ar putea spune despre mine, și de când mai presus de orice înțeleg să mă preocup de socoteala pe care într-o zi va trebui să i-o dau...“. Ce putem desluși în dosul veșmântului devot al acestor destăinuiuri? Racine a fost un chinuit profund, de la început și până în ultima clipă a existenței sale; măreția, armonia și echilibrul clasic din opera lui reprezintă procesul de sublimare a freamătului său metafizic; vocabula lui divină închide în ea neliniștea naturii umane; în epocă, mesajul său uman se împletește cu acela al lui Pascal.

4. Concepția dramatică

Acele *Examens* puse de Corneille ca introduceri în edițiile operelor sale constituiau adevărate scrieri teoretice asupra artei sale. Prefetele lui Racine nu au aceeași amploare. În ele poetul răspundea în mod specificat, adesea cu precizări erudite, diferitelor critici ce i se aduceau. Contextual, totuși, găsim în ele și linii mai mari, capabile să exprime concepția dramatică practică de poet.

Avem de urmărit o evoluție. Inițial, Racine părea nerăbdător să devină un poet agreat, să placă, să intre în gustul vremii. Mulți comentatori – Taine poate fi citat în fruntea lor – au considerat că teatrul lui Racine reflectă societatea de curte și viața de lume din Franța secolului al XVII-lea. Afirmatia e în bună parte adevărată. Până a ajunge la un sistem propriu, așa cum ni-l vor ilustra marile lui tragedii, Racine a trecut printr-un stadiu bine pronunțat de imitații și influențe.

Notăm, mai întâi, atracția exercitată asupra lui de dramele corneliene: strălucirea generală, retorica declamatorie a eroilor, sentințele, antitezele. Curând însă, între cei doi poeți aveau să înceapă diferite fricțiuni. Racine își schimbă directiva: de la tragedia eroică se va orienta spre cea pasională. Modelele lui acum devin Quinault și Tristan L'Hermite. Quinault aducea în piesele sale mai multă psihologie. La Corneille, resortul principal era voința; la Quinault, începe să fie acțiunea. Între Quinault și Racine se va constitui o asemănare fundamentală: la amândoi în centrul dramelor lor apare iubirea. Nu mai puțin contează și influența lui Tristan L'Hermite. În piesele acestuia – *Mariamne*, *La Mort de Crispe* – regăsea trăsături de felul acelor care îl încântaseră în tragediile grecești: acțiune simplă, intrigă naturală, puse în mișcare mai cu seamă de pasiunile contradictorii ale personajelor în cauză. Quinault trata fie iubirea indecisă, într-o fază încă premergătoare, fie iubirea concepută ca tandrețe lucidă, putând să se observe și să comenteze pe seame ei însăși; Tristan L'Hermite, dimpotrivă, aducea la lumină o formă de iubire mai pasională, cu izbucniri violente, cu zbuciumări intime aproape fără ieșire, cu manifestări făcute săucidă, moralmente și fizicește.

De la început, Racine a aderat la regula celor trei unități. Faptul se află la baza sistemului său dramatic. Corneille i se supusese din constrângere; Racine i-a

recunoscut fără înconjur necesitatea. Își va orienta în așa fel spiritul, încât să poată extrage din această regulă consecința cea mai vie, cea mai eficace. Prefața la *Bérénice*, în special, arată lucrurile în mod răspicat. Pentru ca o acțiune unică să se poată desfășura în decurs de numai douăzeci și patru de ore, ea trebuie să fie „simplă”; pentru ca situația să aducă deznodământul într-un timp scurt, trebuie ca la ridicarea cortinei să ne aflăm cât mai aproape de momentul catastrofei. Și mai departe: pentru ca această iminență a deznodământului să poată funcționa și să se poată realiza în termenul prevăzut, trebuie ca ea să se sprijine pe determinări lăuntrice ale personajelor, mai mult decât pe evenimente dinafară. Acestea din urmă ne scapă, nu pot fi prevăzute; e posibil să se producă fie înainte, fie după momentul necesar, bruscând finalul sau, dimpotrivă, diluându-l prin prelungire. Dacă însă îl legăm de stările sufletești ale personajelor, de impulsurile ori ezitățile lor de voință, acestea pot alimenta atâtea dezbateri de câte avem nevoie. Împingând astfel faptele dinafară în umbră, tragedia devine psihologică. *Fatum*-ul dinăuntru sufletului omenesc ia locul celui dinafară. În forme moderne asistăm la un proces asemănător celui înscris de tragicii greci în trecerea de la Eschil la Euripide. Evenimentele se reduc la rolul de pretexte. Numărul lor trebuie limitat; eventual ajunge și unul singur. Nimic mai ușor – putem spune – decât să rezumăm o piesă de Racine. Câteva propoziții simple, iată tot ce ar fi nevoie. De exemplu, la *Bérénice*: Titus e proclamat împărat; un împărat roman nu poate lua în căsătorie o străină; Titus are de ales între tron și Bérénice. Alte evenimente nu mai există; conținutul dramei constă în tribulațiile dureroase din sufletele celor doi îndrăgostiți constrânși să se despartă. Corneille era obligat să inventeze mereu alte evenimente și circumstanțe, în cadrul cărora personajele să-și poată exercita voința lor eroică. Racine, dimpotrivă, coboară în suflete, pătrunde cu observarea lui până în profunzimea lor, descoperă aici caracterul pasiunii. În concepția lui, tragedia poate căpăta adevăr numai în măsura în care devine psihologică. Astfel, „regulile” încetează de a mai avea caracter aprioric. Racine – de altminteri, faptul acesta îl caracterizează în mod esențial – le-a dat o funcțiune și o semnificație ca și cum le-ar fi extras din viață și din propria lui experiență.

5. Istorie și legendă

Racine, în dramele sale, se bazează pe adevăr și acțiune. Sentimentele dezbătute sunt de ordin general-omenesc: iubirea, gelozia, ambiția, iubirea maternă. Subiectele, în esența lor, tratează fapte comune, putând să se petreacă oricând și oriunde în mediul uman. *Bérénice*: constrâns de împrejurări, un bărbat își părăsește iubita; *Andromaque*: o femeie rănită în pasiunea și orgoliul ei recurge la mâna unui rival pentru a se răzbuna împotriva bărbatului care a respins-o; *Mithridate*: un bătrân în rivalitate sentimentală cu fiul său; *Bajazet*: o femeie înșelată își poartă răzbunarea atât împotriva rivalei cât și a iubitului ei; *Phèdre*: o femeie se răzbună împotriva fiului vitreg care i-a refuzat o dragoste incestuoasă; *Iphigénie*: un tată

este gata ca pentru ambiția lui vanitoasă să-și sacrifice fiica; *Britannicus*: conflictul dintre o mamă imperativă și un fiu despot.

Unora din aceste fapte simple, Racine le-a dat cadru de legendă; pe altele le-a situat în istoria antică. Acestea din urmă i-au fost stăruitor criticate, pe motiv că în ele nu ar fi respectat îndeajuns adevărul istoric. Racine, în prefețele lui, s-a apărut împotriva acestor obiecții. De fapt, în *Britannicus*, în *Bérénice*, în *Mithridate* și în *Bajazet*, poetul nu a venit cu simpla lui imaginație, ci și cu informație serioasă asupra epocilor, evenimentelor și instituțiilor în cauză.

Chestiunea însă este de importanță secundară. Folosirea cadrului de legendă ori de istorie, în contextul creației lui Racine, prezintă cu totul alte semnificații.

În tragedie, în măsura în care aceasta trebuie să dezbată probleme ale conștiinței umane în general, localizarea istorică își pierde însemnătatea. Umanitatea rămâne egală cu ea însăși, pe deasupra unor stări sau evenimente particulare. Sub nume și înfățișări grecești, latine sau turcești există un om al tuturor timpurilor și al tuturor locurilor, putând să fie muncit deopotrivă de câteva pasiuni inerente naturii umane.

Racine are în minte imaginea tragediei grecești. Păstra cu aceasta legături de adâncime. La distanțe de milenii, suflul dionisiacelor antice îl stăpânește și îl inspiră. Înțelege ca spectacolul tragic să perpetueze ceva din vechea lui solemnitate de ritual. E nevoie ca în atmosfera acestuia să se creeze impresii de măreție, de venerație, de fervoare. Desfășurarea pe scenă trebuie să reunească în ea un dublu aspect, de oficiere și de cortegiu. De aici, necesitatea unui joc actoricesc cu accente hieratice și a unei puneri în scenă care să exprime ideea măreției în creștere. În vederea acestora, grecii foloseau în tragediile lor costume convenționale, coturni, măști de natură să fixeze mobilitatea figurii în trăsături ale unor emoții fundamentale, rostire scandată, mișcări euritmice ale corului și, în plus, un joc actoricesc care, fără a pierde contactul cu realitatea, să iradieze totodată și ceva de putere supraumană. În vremea lui, firește, Racine nu mai putea să întrebuințeze coturnii și masca. Trebuia deci să recurgă la altceva pentru a înfățișa spectatorilor, cu putere simbolică, mari vicii sau pasiuni omenești. Gelozia, mânia, dorința nestăpânită, nebunia – ca să nu ne referim decât la acestea – nu vor mai apărea imprimate pe măștile actorilor, ci vor fi încarnate prin personaje cunoscute în cultură ca atare: Nero, Fedra, Oreste, Pirus ș.a.; mai precis: personaje reprezentând în formă consacrată drame celebre, suferințe adânc umane, pasiuni duse până la starea lor de paroxism, victime ale fatalității, date inexorabile ale existenței omenești. Desigur, faptele pornesc în bună parte din formația umanistă a poetului. Racine însă are arta de a le scoate la iveală, nu cu nota rece a eruditului, ci cu puterea de vivificare a poetului. Nu descind abstract din legende moarte, îndepărtate; deopotrivă, nu sunt nici asimilate vieții de toate zilele, ca niște personaje comune; izbutesc totuși să exprime esențe și mișcări ale umanității autentice. În tragediile grecești, mitologia avea adevărul pe care i-l recunoșteau credința și ingenuitatea generală a spiritelor; Racine o transpune în tragedii cu adevărul pe care i-l conferă cultura.

Corneille cerea publicului său mai ales putere de a se emoționa, de a resimți patetic conflictele vieții; Racine cerea spectatorilor săi și o sensibilitate de oameni instruiți. Numai cu această condiție va putea să-i orienteze spre deznodăminte prevăzute de la început, într-o acțiune cu resorturi pasionale, punând accentele ei nu pe intrigă, ci pe psihologia eroilor.

6. Poetul pasiunii

Teatrul lui Racine este prin excelență un teatru al pasiunilor omenești. Între acestea, câteva se reliefează într-un mod aparte: afecțiunea maternă, ambiția, iubirea.

În zugrăvirea dragostei de mamă, Racine atinge perfecțiuni. Poetul nu e tributار vreunei modei sau etichete. Peste tot în lume, în toate epocile și în toate țările, mamele își iubesc copiii la fel. Artificiile nevoii de a plăcea, inerente amorului senzual, aici sunt excluse cu desăvârșire. Poetul se supune acestui adevăr și îl redă cu artă. În teatrul său, dragostea de mamă nu mai e slăbiciune, ci devine virtute. O flacăra arzând continuu, fără ca vreodată ceva s-o poată stinge.

Clytemnestre și Andromaque sunt poate cele mai patetice încarnări ale iubirii materne, din câte au fost transpuse vreodată, pe scena de teatru. Orice li s-ar oferi, din tot ce cuprinde și poate promite viața, cele două femei rămân ireductibile; nu doresc altceva, nu *pot* dori altceva decât făptura scumpă pe care au adus-o pe lume.

Clytemnestre, soția regelui, are toată măreția rangului și toată siguranța personificării ei dominatoare. Dar când asupra fiicei sale s-a abătut pericolul de a fi sacrificată, devine dintr-o dată alta. Înnebunită de durere și de revoltă, își părăsește orgoliul, respinge argumentele patriei și ale cultului; amenință, blestemă. Nimic retoric, nimic de melodramă! Începe să-și deteste soțul pe care până atunci îl adorase. I se înfățișează justițiar; îl urăște; duce aceste sentimente până la porniri de fiară. Își cuprinde fiica în brațe, apărând-o cu gesturi aproape sălbatic. Nu-și apără numai fiica; își apără sângele, carnea, ființa ei toată, rostul de a fi, sensul cosmic al existenței sale. Regele, patria, armata, cultul zeilor, virtuțile – toate acestea se șterg, palide, minore, în fața sentimentului ei fără margini și a forței naturale din care izbucnește.

Andromaque ilustrează un alt chip al pasiunii materne. Nu e regină, ci captivă. Nu poate amenința; trebuie să implor. Nu e în firea ei să blesteme; trebuie să inspire compătimire și să înduplece suflete. Trebuie să-și salveze fiul; totodată trebuie să-și apere virtutea de femeie credincioasă și să nu profaneze amintirea soțului mort. Armele ei în această luptă sunt farmecul său regesc înnobilit prin durere și dragostea pătimașă pe care i-o pune la picioare Pyrrhus. Virtutea – iată puterea interioară care, făcând-o conștientă de farmecul său, îi va da îndemnul să se slujească de el. Rareori în literatura lumii castitatea și cochetăria feminină s-au întâlnit într-o asociere mai delicată, mai emoționantă, mai morală.

Ambiția, în viziunea lui Racine, poate deveni la fel de tiranică și de fatală ca și iubirea pasională.

Agamemnon ilustrează faptul până la un punct. Acceptând să-și sacrifice fiica, într-adevăr, se lăsa purtat de ambiția sa ca om și ca rege, totodată se supunea și altor două forțe, constrângătoare și una, și cealaltă: interesul național al grecilor și voința zeilor.

Trăsătura devine și mai expresivă, atunci când poetul o va trece pe seama cugetului feminin. Agrippine și Athalie alcătuiesc în această privință modele clasice. Ambiția lor se manifestă printr-o dorință arzătoare de a comanda, nu însă din devotament pentru o cauză superioară, ci dintr-o voluptate tainică, inexplicabilă, aceea de a comanda și de a se simți ascultate. Agrippine vrea să păstreze puterea care îi scapă; Athalie, regină prin crimă, se înverșunează să-și asigure pe aceea pe care a uzurpat-o. Aparent, obiectivele lor diferă; în realitate, se confundă. Amândouă trăiesc sub o tensiune egală, întreținută de impulsuri inconștiente: vor să stăpânească pentru a stăpâni, fără obstacole și fără contradicții. Atât Agrippine cât și Athalie nu se gândesc ca vreodată să-și poruncească și lor însele; insistă totuși să comande celorlalți. Judecata lor e limitată: una regretă puterea, cealaltă vrea să n-o piardă, fără ca în acestea să producă vreo motivare, să implice vreun scop al vieții ori vreo rațiune a societății.

Racine le împrumută calități sufletești corespunzătoare cu energia pe care vor trebui s-o manifeste: îndrăzneală, autoritate, voință virilă, abilitate politică, putere de a merge eventual până la crimă și la riscul vieții. Lasă însă și porți deschise pentru ca natura lor feminină să se poată afirma. Și anume: Agrippine se demască prin diferite imprudențe înainte de constituirea propriu-zisă a succesului scontat, prin nerăbdarea de a trece la abuzuri, o dată puterea obținută; la Athalie avem credința ei în vise, temeri superstițioase, anume neprevederi, toate de natură s-o descopere adversarilor ei și s-o piardă.

Dar pasiunea căreia Racine îi va consacra cea mai mare întindere în opera sa este iubirea. În zugrăvirea acesteia, poetul stăpânește o paletă bogată; se dovedește deopotrivă pictor și psiholog. Observă, pătrunde, analizează. Se mișcă pe un registru vast: de la nuanța ușoară, abia înfiorată, până la dezlănțuirea pătimașă și sălbatică.

De atâtea ori, în zugrăvirea iubirii, s-a alunecat în mode, clișee, locuri comune. Faptul e frecvent chiar în manifestări mari ale literaturii, închizând în ele epoci, stiluri, școli. Dovadă: amorul cavaleresc (sec. XVI–XVII), amorul galant, amorul pastoral (sec. XVIII), amorul rațional (drama burgheză), amorul senzual, amorul romantic, ș.a. Toate sunt forme în care vorbește mai mult imaginația decât puterea sângelui; înainte de a descoperi tumultul lor omenesc ne izbesc afectările lor și convenția cuprinsă în ele. Racine a evitat această tendință; nu vom găsi la el nimic din grandilocvența de mai târziu a romanticilor. Amorul pe care ni l-a zugrăvit în dramele sale deține puterea de a rămâne mereu viu, actual. Are virtutea de a nu îmbătrâni vreodată; poartă pe el întipărirea de permanență umană; ne redă, mai cu seamă, capacitatea lui de a deveni tiranic, mai orb și mai fatal decât orice altă dezlănțuire pasională.

Admitem fără rezerve că Racine a studiat și a exprimat cu preferință personaje feminine. În analizele și judecățile noastre de aici, această constatare va reveni adesea. Totuși nu trebuie să rămânem cu impresia că poetul ar fi ignorat sau minimalizat personajele masculine. Avem în față o imagine care a trecut cu prea multă ușurință în manualele de școală și de aici în opinia comună. Oricum, chestiunea comportă corectări.

E drept, o seamă de roluri masculine nu au relieful, patetismul și fosforescența celor feminine. Xipharès, Bajazet, Hippolyte, Assuérus – toți aceștia au în ei o notă elegantă, afectuoasă, în felul său delicată, pe alocuri lăsând impresia de slăbiciune sufletească. Antiochus e nefericit, iubește, fără nădejde; însă faptul că suspină pe scenă îi micșorează personalitatea și produce în sală un sentiment de răceală. Pyrrhus este excesiv: brutal în unele momente, nobil și catifelat în declarațiile de dragoste. Britannicus, poate, apare prea dăruit cu însușiri; i se micșorează astfel ceva din asprimea necesară personajului tragic. Socotim totuși că măcar în parte aceste trăsături erau necesare. Nu proveneau dintr-o elaborare subsidiară; poetul le-a gândit ca atare. Ne explicăm prin ele de ce bărbații în cauză erau atât de iubiți; și prin contrast, de ce puteau să pună caracterul aprig al personajelor feminine într-o și mai pronunțată lumină.

Dar întâlnim și personaje masculine în a căror psihologie Racine procedează cu studiu și pătrundere.

Ne referim mai întâi la Oreste. Pentru un semn de grație din partea femeii iubite strivește în el tot: demnitate, rațiune, sentimente scumpe; consimte să devină ucigașul unui rege pe care îl respectă. Dragostea l-a îmbolnăvit sufletește. Gândul la ființa și la destinul lui îi produce panică, i-a devenit povară. Pasiunea sa îl urmărește obsedant; e o situație ca aceea a eroului din tragedia lui Eschil, urmărit de Erinii. Îl simțim în ghearele unei fatalități; totodată descoperim în el un cuget descumpănit, o impulsivitate stranie, o dezordine adâncă, în stare să-l împingă spre orice nebunie, să-l azvârle în orice prăpastie. Un zbucium uriaș, neavând parcă alt rost decât să-l piardă cât mai tragic cu putință: o crimă inutilă, o dragoste pierdută, o minte rătăcită pentru totdeauna.

Ne oprim de asemenea asupra lui Mithridate. Personajul e studiat cu tot atâta atenție și perspicacitate. În vârstă crepusculară, devine rivalul sentimental al propriului său fiu. Într-un fel e odios. Ca îndrăgostit își pierde cumpătul. Procedează cu violență. Are o autoritate brutală, respingătoare. Îl stăpânesc slăbiciuni chinuitoare: gelos, bănuitor, suspicios. Recurge la acte mici, josnice, ca să aibă confirmarea lucrurilor pe care le bănuiește. Ajunge la atrocități din meschinărie și nestăpânire. Deopotrivă, personajul trezește în noi și un alt sentiment, în genere greu de caracterizat: înțelegere, compătimire, îngândurare. Ar vrea încă să resimtă voluptatea vieții, a dragostei, a pasiunii triumfătoare. A fost un cuget brav; voința lui de cuceritor, ca om de războaie, i-a imprimat noblețe și patriotism. Având în minte acestea, bătrânețea cu renunțările ei îi pare nedreaptă, îl face să sufere. Îndrăgostirea lui târzie îi răscolește sufletul, amintirile; îi aduce în față viața cu

legile ei dureroase, cu atât mai dureroase cu cât aproape că nu le presimțea. De-a simțise nevoia ca vreodată să reflecteze asupra lor.

Studiul devine și mai revelator, punând în paralelă pe Mithridate cu Néron. Aparent, situații asemănătoare; în fond, câtă deosebire! Racine dă fiecăruia din aceste două personaje adevărul vârstei și psihologiei lor. Și unul și altul vorbește femeii pe care o iubesc ca suverani. Dar unul este tânăr, capricios, senzual, crud și despot. Nu ezită în fața crimei; îl ucide pe Britannicus cu ușurință, din răzbunare, pentru că e iubit de Junie. Mithridate, dimpotrivă, iubește cu reacțiile omului vârstnic. În sine sa, în mod surd, se teme de acest sentiment și simte că nu i s-ar mai cuveni. Dacă totuși soarta i l-ar îngădui încă, aceasta i-ar părea o favoare a vieții, o fericire. Fie și un surâs al Monimei îl transpune. Prins de această beție, în clipele acelea e gata să uite cât este de bătrân și cum îi arată chipul. Numai moartea mai poate fi pentru el o eliberare. Racine și-a onorat personajul, acordându-i-o.

Ne referim mai departe la personajele feminine. În opera lui Racine, acestea sunt primordiale. Din unsprezece tragedii câte a scris, șase au în primul rol o femeie. Andromaque, Bérénice, Phèdre, Esther, Athalie, Iphigénie; alte trei tragedii – *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate* – ar putea să poarte, respectiv, tot titluri feminine: *Agrippine*, *Roxane*, *Monime*.

Faptul nu este întâmplător. Explicația lui ne-o dă opera însăși. Având la îndemână psihologia feminină, poetul putea să redea mai viu, mai sesizant, triumful sentimentului asupra rațiunii. În sufletul feminin, slăbiciunea naturală este mai vizibilă. Femeile, cu bogăția lor instinctuală, lasă mai ușor ca afectivitatea să treacă înaintea voinței. Trebuie să ținem seama, deopotrivă, de chipul și de graiul în care Racine se preocupa să scoată la iveală fapte din străfundurile sufletului omenesc, surprinzând acolo mobilitatea intimă, disimularea, încrucișările de iubire și ură, oscilațiile între devotament și ambiție, înlocuirea judecății cu stări emotive, violențele reieșite din panică și slăbiciune. Or, în sufletul feminin acestea pot avea un mediu mai propriu, o rezonanță mai vie. Racine s-a simțit înclinat să aducă pe scenă nu glorie, victorii sau rezistențe, cât mai cu seamă înfrângeri. E vorba de nefericirile ce pot decurge din cedarea noastră în fața pasiunilor, atunci când acestea ajung să se confunde cu viața și cu morala.

Teatrul lui Racine ne înfățișează diferite forme pe care le poate lua iubirea în sufletul feminin.

Iată mai întâi iubirea senzuală. Ne-o reprezintă: Hermione, Ériphile, Roxane, Phèdre. Manifestările acestei iubiri sunt brutale. Instinctul dictează, dominator. Nu îngăduie ca și alt element – o corespondență intelectuală, o afinitate morală – să-și aducă partea de contribuție la apropierea dintre două suflete. Bărbații sunt iubiți pentru frumusețea lor fizică. În totul parcă se rostește cu vehemență un glas al cărnii. Oricând o furtună stă gata să izbucnească. O dată dezlănțuită, puterile ei de distrugere devin fără margini. Îneacă tot ce întâlnește în cale. Nimic parcă nu ar mai putea-o reține. Trece cu brutalitate peste orice sentimente: milă, demnitate, onoare, datorie morală, respect de sine și de alții. Faptele se petrec ca și cum

dincolo de această iubire cu chemările ei necruțătoare nu ar mai exista nimic. Procesul merge crescând. O dată cu asprimile lui se constituie și o atmosferă de ură. Nevoia de posesiune capătă proporții obsedante. Tot ce ar încerca să i se opună trebuie distrus. Se întinde o crispăre tulbură, fatidică, în care spectrul morții își face apariția. Se așază impresia că iubirea și moartea se leagă ireductibil; în furtuna răscolită, singură moartea mai poate aduce o liniștire. Hermione îi cere lui Oreste să-l ucidă pe Pyrrhus; Ériphile, cu resemnarea pe care i-a dat-o deznădejdea, se suie singură pe altarul pe care urma să fie sacrificată Iphigénie; Roxane, când descoperă că Bajazet nu o iubea așa cum crezuse până atunci, îl ucide; Phèdre nu-l omoară direct pe Hippolyte, dar cheamă asupra sa răzbunarea tatălui.

Fapta acestor eroine se aseamănă: din iubire sălbatică, sub impulsuri geloase, comit crime. Fiecare însă își are personalitatea sa bine definită. Hermione e fiică de rege, tânără, mândră și fericită de ființa sa; e rănită nu numai în iubire, ci și în orgoliul ei de principesă; Phèdre iubește cu pasiunea intolerantă a femeii ajunsă în maturitatea frumuseții ei fizice; Ériphile, bastardă și captivă, urâște pe Iphigénie și ca rivală, și ca fiică de rege, Roxane, făptură de serai, are în plus față de coreligionarele sale cruzimea orientală și ambianța ei lucidă.

Nu mai puțin, Racine a zugrăvit și iubirea nobilă, spiritualizată, în suflete feminine adăpostind sentimente caste și generoase. Monime, Bérénice, Iphigénie, Junie; toate împrumută iubirii sensuri calde și elevate. Sunt făpturi bune, devotate, capabile de sacrificiu, preocupându-se înainte de orice de fericirea celor cărora le dăruiesc iubirea lor. Iphigénie consimte să se sacrifice pentru gloria tatălui său; Bérénice se desparte de fericirea pe care o visa, înțelegând astfel să apere tronul lui Titus; Monime îi destăinuie lui Xipharès iubirea ei adevărată numai atunci când prin moartea lui Mithridate se va simți dezlegată de promisiunea făcută acestuia. În toată atitudinea lor există o rectitudine sufletească și morală, nu sub formă sentențioasă și cu exaltări eroice ca la Corneille, ci cu simplitate și discreție, cu o tandrețe pe cât de profundă și de tăcută pe atât de dureroasă, cu un pătrunzător simț feminin al situațiilor, cu rezonanța pasională pe care evenimentele o pot trezi în cugetele virginale, în sfârșit cu puterea acestor cugete delicate, atât de fragile în fața vieții, de a înfrunta totuși cu tărie marile examene ale suferinței.

Toate sunt fete tinere îndrăgostite. Dar și acestea, întocmai ca surorile lor stăpânite de iubirea instinctuală, nu pot fi confundate una cu alta. Junie se îndreaptă sufletește spre Britannicus; este mișcată de nefericirile acestuia; refuză un tron ca să poată plânge în voie lângă el. Iphigénie a început prin a resimți admirație pentru gloria lui Achille. Monime răspunde soartei sale aspre cu o resemnare aproape mută, concentrând sub formă de tăcere o suferință uriașă; dar când ia în mână cupa de otrăvă, așteptând să găsească în moarte unirea pe care viața i-a refuzat-o, îndeplinește gestul cu strigăte de bucurie.

Din ceea ce intră în complexitatea sufletească a ființei omenești, Racine s-a oprit mai ales asupra faptelor menite să conducă la acțiuni decisive. Accentul său cade pe ceea ce e simplu, violent, esențial, marcând din ființa umană momentele ei

extreme, de întâlnire supremă cu destinul. De aici, fixarea asupra câtorva sentimente: iubire, ambiție, ură, curaj, duplicitate, cruzime, sacrificiu. Sunt sentimentele care prin triumful său prin eșecul lor asigură viața ori pot aduce moartea.

Racine nu a creat *tipuri*; eroii lui sunt *oameni*. Pasiunile nu sunt niște categorii abstracte; au viața și expresia căpătată prin suferințele pe care au pus stăpânire. Ca să-și aducă personajele într-o atât de strânsă vecinătate cu destinul lor, poetul e obligat să le dezbrace de nesfârșite artificii, convenții, stări și sentimente accesorii, întocmai cum un atlet trebuie să se avânte în luptă aproape gol. Dar făcând aceasta nu le-a luat substanța, suflul lor aparte, individualitatea, caracterul unic și incomparabil al fiecăruia. Într-adevăr, situațiile și personajele întâlnite în această operă ar putea să ne dea impresia că poetul s-a oprit asupra unor anume categorii: fete tinere cărora diferite împrejurări le tulbură dreptul la fericire, femei îndrăgostite și răzbunătoare, regi violenți, ș.a. În realitate, schema e neconcludentă; mai mult ar deforma lucrurile decât le-ar explica. Hermione nu încarnează gelozia, așa cum nici Pyrrhus nu reprezintă violența sau Néron ambiția; nici o clipă aceste personaje nu-și părăsesc individualitatea pentru a deschide drum unei generalizări sau alta.

Taine a făcut afirmația că Racine ar fi adus pe scena de teatru nu atât ființe umane propriu-zise, cât mai degrabă vicii și virtuți. Critica modernă respinge această opinie. Eroii lui Racine sunt personalități, nu tipuri, simboluri sau scheme. Faptul că autorul i-a ferit de elemente realiste constituie o dovadă în plus. Realismul tragic își are optica sa aparte. Nu-l preocupă micile constrângeri ale vieții de toate zilele, acea mulțime de fapte obișnuite care, așezându-l pe individ într-un grup și într-o epocă, ajung să-i definească un destin mediu, ci îl interesează marile fatalități, acelea care își aleg victimele¹.

7. O paralelă: Corneille – Racine

În constituirea și desăvârșirea tragediei clasice franceze, Corneille și Racine sunt două coloane. Forța întâlnirii lor constă, firește, și în ceea ce au văzut și tratat în comun, precum și în postulerile lor contrarii, acelea între care s-a putut produce o sinteză.

Corneille ținea să fie și un teoretician. A stăruit ca paralel cu desfășurarea operei sale de scriitor să integreze un sistem. În acest scop a întocmit câteva mici tratate asupra tragediei, numeroase prefete, „examene” și puneri la punct, toate cuprinzând atât dezbateri doctrinare cât și chestiuni de tehnică dramatică. La Racine, preocuparea în acest sens e cu mult mai mică. Poetul a dezbătut nu despre tragedie în general, ci despre tragediile sale. Prefetele sale erau mai mult eseuri-critice – pledoarii, polemici, pamflete, justificări – inspirate de atacurile îndreptate împotriva lui de către contemporani. Doar din când în când apar și chestiuni de principiu; notăm însă că acestea erau mai mult locuri comune, parafrazări, banalități de școală.

¹ Thierry Maulnier, *Racine*; Paris, 1939.

Arta lui Racine nu se inspira din reguli și speculații teoretice; a reieșit din stăruințe proprii de a înțelege, din posibilități interioare, din preferințe personale.

Tragediile lui Corneille erau complicate; conținutul lor eroic și romanesc implica intrigi stufoase, evenimente exterioare, lovituri de teatru; ale lui Racine sunt simple și interiorizate.

Corneille aplica „unitățile” din obligație academică; materia tragediilor lui li se supunea cu greu; în conștiința sa artistică păstra împotriva lor rezerve, poate și proteste; în destule rânduri va încerca mici și naive stratageme de a evada din strânsoarea lor, lăsând totuși impresia că le-a respectat. Pe Racine, sistemul riguros al lui Aristotel îl lasă liniștit; și l-a integrat ca și cum ar fi ieșit din propria lui elaborare.

Corneille acorda mișcării și gesturilor însemnătăți primordiale; avea credința că fără acestea acțiunea ar fi fost îngreunată sau chiar întreruptă în desfășurarea ei. Racine, dimpotrivă, le recunoștea doar o funcțiune minimă. Mai mult decât atât: avea convingerea că evenimentele exterioare și abundența de mișcări sunt de natură să dilueze acțiunea, împrăștiind-o în agitații sterile.

Corneille vedea omul așa cum socotea că ar trebui să fie; Racine ni-l zugrăvește așa cum *este*.

La Corneille, rolurile principale sunt atribuite personajelor în care sentimentul datoriei triumfă asupra pasiunilor. La Racine, puterea pasională primează; aproape întotdeauna îi împinge pe eroii săi în dezastru.

La Corneille, sentimentele se nasc din dramă; la Racine, sentimentele construiesc *ele* drama. La cel dintâi, tragicul plutea în afara omului; la celălalt, tragicul se află în om. Corneille puna veracitatea situațiilor pe un plan secundar; totul era ca faptele reprezentate să impună, să aibă măreție și frumusețe, să emoționeze prin strălucirea și nota lor vibrantă, să seducă pe spectatori. La Racine, evenimentele nu sunt decât ocazii: pentru funcționarea acțiunii; o provoacă, o întrețin, o precipită înspre un deznodământ, dar nu o constituie propriu-zis.

Corneille urmărea ca pasiunea înfrântă să îngenunche în fața datoriei; pentru aceasta îi trebuiau brațe puternice și cugete virile, ca acelea ale lui Rodrigue, Horace sau Polyeucte; de regulă, eroii săi principali sunt bărbați. Racine, ca să înfățișeze dezlănțuirii pasionale ireductibile, se va sluji mai cu seamă de personaje feminine.

Juristul și moralistul Corneille perpetua maxima latină; poetul Racine reeditează modern arta lui Euripide.

Eroii lui Corneille, după ce izbuteau să-și înfrângă slăbiciunile omenești, ieșeau din drama prin care trecuseră fericiți, plini de viață; eroii lui Racine, cedând pasiunilor, pier sau își pierd mintea.

Care din aceste două feluri de a concepe poemul tragic este mai adevărat?

Trebuie să admitem că adevăr există în ambele concepții. Tragicul cornelian este exclusivist; are o singură expresie, o singură formă, un singur stil: *sublimul*; cel racinian însă, plin de modulații, poate fi exprimat mai muzical, cu acorduri pe o scară mai întinsă de armonii. Eroii lui Corneille se închină pe altarele rațiunii; ai lui

Racine își dezvăluie inima. Primii se simt păzitorii unor mari adevăruri morale cărora cu abnegație le dedică întreaga lor viață; ceilalți ne destăinuie drama ființei umane, trebuind să-și plătească aspirația la înălțare cu suferințe și prăbușiri.

8. Primele creații dramatice

Racine începuse să aibă preocupări dramatice încă înainte de exilul său la Uzès. Primele lui încercări – *L'Amasie*, *Les Amours d'aide*, *Théagène et Chariclée* – îi fuseseră refuzate atât la teatrul du Marais cât și la Hôtel de Bourgogne. E probabil că la aceste teatre aceeași soartă ar fi avut-o și *La Thébaïde*, noua încercare. Dar Molière, care încă înainte remarcase pe tânărul autor, i-a jucat-o în teatrul său. Faptul s-a petrecut în ziua de 20 iunie 1664. Piesa a trecut aproape neobservată; autorul ei însă conta în opinia vremii.

Racine se inspiră aici din *Fenicienele* lui Euripide; găsim și influențe ale unor contemporani, deocamdată nu Quinault, ci mai mult Du Ryer și Rotrou, dramaturgi din generația de la 1640. Subiectul nu aducea nimic nou. Atât fabula propriu-zisă cât și înțelesurile atribuite repetau o seamă de locuri comune de care publicul începea să fie obosit. Trecuse perioada Frondei, când piesele cu implicații politice și cu aluzii transparente la evenimentele zilei puteau să trezească interes și plăcere. Gusturile vremii își căutau orizonturi noi. Un Polynice care izbucnea cu tirade împotriva puterii, sau un Créon invocând rațiunea de stat ca să-și justifice guvernarea despotică riscau de la început să rămână fără ecou. Există și alte motive putând să explice insuccesul: acțiunea înceată, lovituri de teatru folosite cu stângăcie, momente retorice introduse convențional, accentuări prea vizibile ale părții politice în defavoarea celei afective.

La Thébaïde marchează un progres vizibil. Presimțim acum pe viitorul poet. Antigone are trăsături feminine caracteristice: se emoționează evocându-și copilăria; nu se teme de amenințările ce plutesc asupra ei, dar în curajul ei există totodată suferință, freamăt intim, revoltă surdă împotriva cruzimii divine. Începe să nu mai fie o eroină corneliană; omenescul din ea, cu înțelesurile lui psihologice, primează.

Adevărata intrare a lui Racine în teatrul vremii datează de la *Alexandre le Grand*. Piesa a fost reprezentată întâia oară în ziua de 4 decembrie 1665, la Palais-Royal, tot de către trupa lui Molière. Succesul obținut l-a răsplătit pe autor pentru eșecul lui anterior. Pe când se afla pe afișul de la Palais-Royal, Racine a încredințat piesa și actorilor de la Hôtel de Bourgogne. Incontestabil, era o indelicatețe și o comportare puțin uzitată. Nu știm cu precizie care au putut să fie motivele. E posibil ca incidentul să fi fost provocat de domnișoara Du Parc, interpreta principală. Oricum, faptul rămâne regretabil; a dus pentru totdeauna la tulburarea raporturilor de prietenie și de colaborare dintre cei doi mari contemporani.

Racine se află încă sub influența dramelor corneliene. Folosea un izvor latin: cartea a VIII-a din *Istoria lui Alexandru cel Mare, rege al Macedoniei*, scrierea lui Quintus Curtius Rufus, istoricul latin din secolul I e.n. Însă atmosfera generală,

privind mai cu seamă dorința ca eroii să propage o stare de vibrație, era cea împrumutată din dramele lui Corneille: *Pertharite*, *Sertorius*, *Pompée*.

Alexandre, după ce a învins pe perși, invadează India. Aici, regele Porus și regina Axiane îi sunt adversari; un alt rege, Taxile, îi este favorabil. Atât Porus cât și Taxile o iubesc pe Axiane, care nu și-a mărturisit încă sentimentele. Bănuim însă că acestea se îndreaptă spre Porus; ura împotriva lui Alexandre est și ea un factor care îi leagă. Alexandre e victorios. Armata lui Porus este sfărâmată; Porus a dispărut; Axiane e disperată. Pentru a răsplăti colaborarea lui Taxile, împăratul victorios e dispus să-i acorde mâna Axiane. Suferințele acesteia par acum de neîndurat. Respinge cu oroare eventualitatea de a deveni soția unui trădător. Taxile, în disperare, trece la provocări directe împotriva lui Porus, în tabăra unde acesta se refugiase cu partea rămasă în picioare din armata sa. Porus, răzbuându-se, îi străpunge el însuși inima. Ajuns în fața lui Alexandre, acesta îi admiră curajul. Magnanim, îl onorează ca pe un rege, redându-i coroana și consfințindu-i totodată căsătoria cu Axiane.

De la *Thebaïde* și până la *Alexandre* nu se scurseră decât un an și câteva luni. Totuși, saltul făcut de poet e mare. Caracterul politic a trecut în umbră. Pe primul plan se anunță dragostea. În piesa anterioară, aceasta avusese un rol șters, mai mult de convenție și de ornament; aici reprezintă un mobil al acțiunii. Nu am putea trece cu vederea o seamă de oscilări și naivități. Taxile, de exemplu, se gândește la un moment dat să ia cu energie apărarea libertății; o face nu dintr-o rațiune politică, ci mai degrabă pentru a crește în ochii femeii iubite. Axiane uneori are accente puternice, alură eroică, atitudine impecabilă; pare atunci un personaj cornelian. Tot ea, în felul cum amână să-și declare dragostea ținând în incertitudine pe fiecare din cei doi pretendenți, dă impresia de puțină cochetărie, ca și cum ar fi una dintre „prețioasele” vremii. Alexandre se îndrăgostește de Cléophile, sora lui Taxile, personaj inventat de autor. E împărat, om de geniu, mare general, apariție providențială a istoriei; unele note galante care îi sunt imprimate din loc în loc contrastează izbitor cu demnitatea personalității lui. Porus este un monarh indian. Nici el nu gândește mai politic decât adversarul lui. Îl pasionează însă bravura, curajul moral, ideea de a rămâne singur în luptă, înfruntând eroic, cu putere de sacrificiu, pe cel mai mare general al lumii.

Pieseii s-au adus obiecții, mai ales din tabăra corneliană. În fruntea acestora se afla Saint-Évremond. Amintim principalele obiecții: poetul nu respectă adevărul istoric; trece cu ușurință peste chipul exact al moravurilor; toți eroii săi, indiferent că sunt din Grecia sau din India, au aerul unor gentilomi francezi contemporani; războiul e redat într-un mod sărac, fără dramatism, fără expresie și mișcare; istoria ni-l înfățișează pe Alexandre ca pe un erou doritor de acțiuni mărețe, preocupat de glorie, nu ca pe un gentilom oarecare, alunecând în galanterii mondene. În ce privește iubirea, opinia inițiată de Saint-Évremond va fi întărită de Corneille, până a i se da aproape rang de principiu: iubirea poate fi implicată în acțiunea tragică, dar nu ca motiv principal, ci ca sentiment secundar.

Sunt obiecții care nu trebuie minimalizate. Unele din ele anticipau cu un secol și jumătate argumente din arsenalul doctrinar al romanticilor. Dar nu e nici cazul să le dăm totală dreptate. Racine, la data aceasta încă un debutant, începea să-și formeze o viziune tragică și să gândească prin prisma ei; în contextul acesteia – tumultul sufletească pe plan general-uman – rigoarea istorică era de ordin accesoriu. Faptul că nici personajele și nici situațiile descrise nu se încadrează într-un moment istoric definit poate fi privit nu ca o lipsă, ci ca o etapă înspre agregarea formei tragice: tendință spre generalitate, spre limitare a evenimentului exterior, spre abstracțiune umană, toate acestea pentru ca principala lumină să se protejeze asupra conflictului pasional. Iubirea, din moment ce este implicată în procesul tragic, trebuie să primească în acest proces funcțiune principală; altminteri s-ar transforma în simplă podoabă, cu artificii, convenții și edulcorări inevitabile. E drept că acel amestec de eroism și de galanterie romanesacă, vizibil mai cu seamă în personajul principal, ne contrariază. Trebuie totuși să ținem seama că în el se afla ceva din gustul vremii. Un monarh, un cuceritor, o inteligență genială, un candidat la gloria universală; în același timp îndrăgostit, iubitor de forme elegante, curtenitor față de principesa care îi reținea gândurile. Găsim în acestea și o imagine contemporană. Pe tronul țării se afla un monarh tânăr, imprimând în acest sens un stil pe care societatea franceză a vremii părea dispusă să și-l însușească.

Alexandre rămâne în marginea marelui repertoriu racinian; dar în formația poetului a marcat o treaptă.

9. Andromaque

Consacrarea poetului i-a venit prin *Andromaque*, reprezentată în ziua de 10 noiembrie 1667 de către comedienii de la Hôtel de Bourgogne. Cu o seară înainte fusese jucată la curte, în apartamentele reginei. Succesul obținut a fost remarcabil. După spusele lui Perrault, ecoul produs egalează pe acela al *Cid*-ului. Distribuția fusese asigurată prin notorietăți ale scenei franceze: Floridor (Pyrrhus), Montfleury (Oreste), Du Parc (Andromaque), Des Oeillet (Hermione). De atunci, piesa nu a mai încetat nici o clipă de a-i păstra actualitate. Este atât de intrată în tradiția teatrelor, a tratatelor de istorie literară și în genere a programelor de învățământ literar, încât a ajuns să fie privită ca operă reprezentativă, rezumând și ilustrând ceea ce este mai caracteristic în creația clasică franceză.

Andromaque, văduva lui Hector, se află în captivitatea lui Pyrrhus, fiul lui Achille și regele Epirului. Îndrăgostindu-se de ea, acesta vrea s-o ia în căsătorie, trecând astfel peste cuvântul dat Hermionei, o principesă greacă, fiica Elenei. Andromaque însă înțelege să se devoteze fiului său Astyanax și să nu se despartă de amintirea soțului ei, căzut vitejește în luptele de la Troia. Oreste, ca ambasador al grecilor, vine la curtea lui Pyrrhus ca să ceară pe Astyanax; acesta trebuie să piară pentru ca într-o zi să nu încerce a-și răzbuna tatăl și cetatea natală. Pyrrhus încearcă asupra captivei o constrângere: îi va salva fiul numai dacă ea îi devine

soție. După ezitări dureroase, resemnată, aceasta consimte; dar în sinea sa a luat hotărârea ca îndată după celebrarea căsătoriei să-și pună capăt zilelor. Hermione nu acceptă să-i fie preferată o captivă; îl împinge pe Oreste, care o iubește și este gata a-i sacrifica orice, să-l ucidă pe Pyrrhus.

Aflăm din prefața autorului ce izvoare a folosit. Andromaque, în conflictul ei intim de mamă și soție, i-a fost sugerată de cântul al VI-lea din *Iliada*. Disperarea mamei la gândul că i s-ar smulge fiul, ca și gelozia Hermionei, sunt motive pe care i le-au inspirat *Troienele și Andromaca*, dramele lui Euripide, ca și *Troienele* din Seneca. Pudoarea și delicatețea îndurerată din sufletul eroinei trebuind să devină prin constrângere soția lui Pyrrhus are atingere cu trăsăturile pe care i le-a imprimat Vergiliu în *Eneida*. Poetul are impresia că atât Vergiliu cât și Seneca împingeau prea departe ferocitatea lui Pyrrhus; de aceea și-a luat libertatea de-a o umaniza.

În realitatea, seria surselor e mult mai mare. Contează și cele contemporane; tema stăruia în atmosfera de prelucrări clasice ale epocii și figurase adesea pe scenele de teatru, sub numele de notorii ori obscure. Cităm: Le Vert (*Aristotime*), Montfleury (*Thrasybule*), Thomas Corneille (*Camma*), Desfontaines (*Perside*) Du Ryer (*Alcimédon*), Guérin de Bouscal (*Cléomène*), Magnon (*Josaphat*), Quinault (*Amalasonte*), de Boyer (*Démétrius*) și mai ales Corneille (*Pertharite*).

La acestea avem de adăugat o seamă de alte fapte ținând de experiența intimă a poetului, de aspecte contemporane, de anume date imponderabile ale vieții de lume: Întâlnirea cu Thérèse Du Parc i-a ajutat sufletește să-și descopere geniul; cercetările mai noi susțin că poetul ar fi scris piesa pentru această actriță. Câteva convorbiri purtate cu Henrieta de Anglia, cumnata regelui, asupra pieselor sale, i-ar fi lăsat impresii durabile. Există supoziția că Andromaque ar avea puncte de asemănare cu mama acesteia, văduva lui Carol I al Angliei; izolată în curtea ei de la Saint-Germain, aceasta putea să pară poetului tot atât de tristă, de îndurerată, ca și nobila captivă troiană. Partida corneliană considera că impulsurile sentimentale ale lui Pyrrhus puteau să contrasteze cu stilul și prestigiul unui rege. Nu este însă exclus ca Racine să fi avut în minte, cu discreția și cu învăluirea de rigoare, imagini din ființa și manifestarea bărbatului tânăr de pe tronul Franței: cu impetuozități sentimentale, gelos și timid adesea, cu ieșiri surde ori năvalnice din linia protocolară. Racine începuse să cunoască societatea vremii; își dădea seama atât sub haina ei de galanterie armonioasă ca și sub disciplina ei creștină existau totuși dorințe pasionale, drame de viață, revărsări instinctuale.

În sfârșit, putem presupune că poetul și-a fost și el însuși un izvor. Se afla într-o epocă a evoluției sale sufletești și artistice în care se descoperea pe sine. Nimic mai firesc, ca anume intuiții asupra persoanei proprii să treacă asupra personajelor sale. E de aceeași vârstă cu Oreste: ca și pe acesta îl stăpânea impresia că soarta îi este nefavorabilă; are melancolii, temeri și îndoieli prelungite. Nu mai puțin semăna și cu Pyrrhus. Iubea o femeie mai vârstnică decât el; trecea prin grele fluctuații sufletești; avea alternări de energie și slăbiciune; recurgea cu voință la manifestări de forță, pentru ca prin duritatea acestora să-și mascheze timiditatea.

Pentru toate cele patru personaje între care se dezbate conflictul tragic le chinuiește firea lor indecisă, în neputință de a tăia dintr-o dată nodul gordian.

Lui Pyrrhus îi sunt atribuite însușiri nobile. E generos; în sine a protestează împotriva misiunii cu care Oreste a sosit la curtea lui; în primul moment chiar s-a gândit s-o respingă. Are sentimente cavaleresti; Andromaque e convinsă că pe cuvântul lui se poate conta. Într-adevăr, poruncește; știe însă să implore. Racine explică de ce s-a oprit la această soluție. Nu era în intenția lui să reconstituie cu exactitate legenda; de asemenea, nu s-a gândit să pună în cauză vreo personalitate a vremii. Ce îl interesa era să înfățișeze un om în prada unei pasiuni ireductibile. Or, ca să poată reliefa caracterul acestei pasiuni cu forța ei oarbă, poetul a socotit necesar s-o pună în contrast cu o seamă de însușiri alese ale personajului. Izbucnirile frânte ale acestuia, cu nota lor inegală, cu factorul lor nestăpânit și cu starea de contrarietate ce le însoțește tot timpul, au în ele un adevăr psihologic pe cât de real, tot pe atât de subtil. Regele totuși simte că prizoniera lui îl domină; e prea tânăr, e prea răscolit de pasiunea lui tiranică și e prea prezumțios pentru ca la calvarul demn al prizonierei sale, la puterea ei interioară și la autoritatea morală pe care i-o dă suferința să poată răspunde, cum totuși ar vrea, cu liniște și cu egală stăpânire de sine.

Andromaque este mama care trebuie să-și salveze fiul. Înțelege să sacrifice totul, libertate, viață – nu însă și onoarea. Trebuie să se apere cu singura ei armă: feminitatea. Suferința și curajul ei moral o pun într-o lumină sublimă; faptul se petrece cu adevăr și simplitate umană, fără emfază sau grandilocvență. Eroismul ei nu îi tulbură grația și fragilitatea feminină. În toată atitudinea, chiar și atunci când imploră pentru fiul său puțină clemență, păstrează o notă de mândrie regală. E frântă de durere; se stăpânește totuși pentru ca plânsul care o încearcă să nu-i dea pe față întreaga suferință a inimii ei sensibile; dar când e nevoie izbucnește în gesturi de energie și de hotărâre virilă. Stăpânește arta de a nu împinge lucrurile la crispare; când declarațiile lui Pyrrhus devin ultimative, există ruptura fatală, lăsând ca în sufletul îndrăgostitului să mijească o genă de lumină.

Tema profundă și umană. Personalitatea eroinei era încărcată de armonie și de o simțire înaltă a datoriei de viață. Racine conducea dezbaterea psihologică în mod remarcabil. Desprindem din această dezbateră un moment:

Suntem în partea finală a primului act Andromaque află din gura lui Pyrrhus ce vor grecii. Rostește cu spaimă presimțirea.

*Dar simt, simt, că-l voi pierde: voi mă urâți cu toți!*¹

În sufletul lui Pyrrhus începe să se aprindă o speranță. Poate că prizoniera se v-a îndupleca. Deocamdată, aceasta se înfășoară în tăcere: spaimă, durere, totodată și abilitate inocentă. Pyrrhus, dezarmat, ar vrea să atenueze lovitura. Anunță mamei că-i va salva fiul:

¹ Traducere de D. Nanu.

*Din pieptul meu voi face un scut; nu m-or clinti;
Decât să dau pe fiul lui Hector, – aş muri!*

Cere un singur preţ: puţină nădejde. Andromaque ezită. Are sufletul scăldat în lacrimi. În răspunsul ei găsim şi umilinţă, şi joc feminin, şi putere interioară de a nu slăbi coarda rezistenţei:

*Ce farmec pentru tine mai poartă ochii mei,
Când i-ai ursit în lacrimi să-şi stingă-a lor scânteii?*

Nu rosteşte categoric: „niciodată!“ Aminteşte însă regelui că este fiul nemuritorului Achille şi că aşteaptă de la el un gest generos, vrednic de un rege. În sufletul lui Pyrrhus se păstrează încă o speranţă:

Dă-mi raza de nădejde de care să m-anin...

Ce ar putea să facă acum Andromaque? Să-l încurajeze pe rege? Exaltarea acestuia o sperie. Simte că ar fi mai bine să-i anunţe răspicat gândul ei, chemându-l la realitate:

Întoarce-te, stăpâne, spre a Elenei fiică...

Pyrrhus o exaltă: e regină roabă, dar din lanţurile în care se află, domneşte. O pune mai presus de orice femeie. Cu cât regele insistă, cu atât Andromaque dă îndărăt. În momentul de culme aruncă între el şi ea două nume răsunând ca două avertismente: „nerăzbunatul Hector“ şi „sfârâmata Troie“. Pyrrhus izbucneşte:

Iar de dispreţul mamei, chezaş va fi copilul!

Andromaque evită ca la ameninţare să răspundă cu ameninţare. Dacă ar spune că „va muri“, s-ar putea ca Pyrrhus să n-o creadă. E un moment suprem în care trebuie să evite tot ce i-ar şubrezi poziţia. Se mulţumeşte să strecoare un „poate“:

*La urma urmei, poate, în starea-n care sunt
Cu moartea lui deodată, intra-voi în pământ...*

Stratagema îşi atinge efectul: acest „poate“ era de ajuns pentru ca Pyrrhus să se împlânzească:

Mai bine vezi-ți odrasla și matur chibzuți...

Pentru *Andromaque*, poetul avuase la dispoziție izvoare. *Hermione* însă este în întregime o creație proprie. Tânăra principesă greacă s-a îndrăgostit de *Pyrrhus* înainte de a-l cunoaște. Își construiește cu ușurință visuri de fericire în care crede cu adorație. Procedează cu frenezii de copil care își strică jucăria, pentru ca după aceea să regrete faptul. Îi admirăm curajul, totodată ne inspiră și milă. Cruzimea, violența, orgoliul, setea imediată de răzbunare, forma necugetată a hotărârilor ei de moment – toate acestea ne fac s-o privim cu rezerve; când totuși ne dăm seama că în jocul ei catastrofal nu a fost împinsă de porniri criminale, ci de o naivitate înconștientă și încrezătoare, sentimentul pe care ni-l poate inspira devine unul de nesfârșită compătimire.

Asupra lui *Oreste* stăruie opinii reticente. Este ingrat rolul, ori autorul l-a studiat cu mai puțină pătrundere? Ne pare ca un personaj mereu în contratimp cu viața. Comite o crimă cu ochii închiși, fără a-și pune asupra ei vreo întrebare, fără a încerca să-i reziste. În fața ireparabilului, atitudinea lui române minoră. Nici nu-și apără fapta, nici nu încearcă să-i măsoare consecințele. Gestul pare de o rară îndrăzneală; în fapt, prin el nu făcuse altceva decât să-și confirme slăbiciunea. Nu scrutează faptele încercând să le cuprindă într-o privire mai adâncă ori să arunce asupra lor o perspectivă. În sufletul său, substanțele nu-și au locul lor definit și nu cristalizează potrivit naturii lor intrinseci; crima și inocența stau una lângă alta, putându-se confunda. S-a spus că trăsăturile galante ale personalului l-ar indica mai mult pentru vodevil decât pentru tragedie. E posibil ca *Racine* să-și fi dat seama de aceste slăbiciuni. De aceea a ținut să ne lase impresia că asupra personajului apăsau și fatalități ale destinului. Oricum, acesta rămâne în raza și atmosfera procesului tragic.

Neîntrerupt, de la apariție și până în zilele noastre, *Andromaque* s-a aflat în atenția criticii și istoriei literare. Prestigiul ei a mers crescând. *Saint-Évremond* a privit-o concesiv: „o piesă frumoasă, depășind cu mult nivelul obișnuit, nu însă cu adevărat grandioasă”¹. *Voltaire* regreta unele scene de cochetărie, la locul lor „într-o comedie de *Terențiu*, nu într-o tragedie sofocleană”². *J. Lemaître*, la începutul secolului nostru, îi conferă valoare de sinteză: „clasică prin simplitate, limpezime, euritmie; modernă prin cunoașterea și exprimarea totală a sentimentului pasional de iubire”³. Judecăți mai vechi vedeau în *Racine* prin excelență „un psiholog”. *Andromaque* ne obligă să-i atribuim mai mult. Poetul e și filozof; drama sufletească a eroilor săi este și o dramă a umanității în genere; evenimentele și dezvoltările ei ne revelează ceva din tragismul nesfârșit al vieții.

1 *Lettre à M. de Lionne*.

2 *Voltaire, Remarques sur le troisième discours du poème dramatique, de Corneille*.

3 *Lemaître, Jean Racine*, Paris, 1908.

10. Britannicus

Ideea de a scrie *Britannicus* a ieșit din luptele literare ale vremii. Succesul reputat de *Andromaque* irita pe admiratorii fanatici ai lui Corneille. Proclamau cu ostentație că tot ce poate da în teatru noul poet sunt îndrăgostiți sentimentali de tipul lui Pyrrhus din *Andromaque*. Racine și-a propus atunci să le răspundă cu fapte. Corneille trebuia înfruntat pe propriul lui teren: o tragedie cu subiect din Antichitatea latină. Nu demult, lectura *Analelor* lui Tacit, pe care-l numea „cel mai mare pictor al Antichității”, îi ocupase intens spiritul. A extras din ele elementele noii lui capodopere.

Prima reprezentare anunța mai degrabă o cădere. În dimineața aceea, 13 decembrie 1669, publicul Parisului avusese un divertisment mai apreciat: executarea marchizului de Courboyer în Place de Grève. În sala de la Hôtel de Bourgogne, lume puțină. Corneille, singur într-o lojă, asista la spectacol. Era prezent și Boileau, înconjurat de prieteni ai autorului, toți hotărâți să-i facă o primire agreabilă. Se simțea însă că adversarii erau și ei mobilizați. În distribuție figurau nume actricești notorii: des Oeilles (Agrippine), D'Ennebaut (Junie), Floridor (Néron), Brécourt (Britannicus), Hauteroche (Narcisse). Se spune că mulți spectatori erau contrariați de această distribuție. De ce lui Floridor, actorul cel mai iubit, reputat ca om cu desăvârșire cumsecade, să i se încredințeze rolul unui personaj scelerat și infernal?

Criticile au urmat fără întârziere. Unele sunt destul de amare. Despréaux socotea că deznodământul e pueril; despre Junie spunea: „autorul o duce la mănăstirea Vestalelor, așa cum o domnișoară din zilele noastre ar intra într-o mănăstire a Ursulinelor”. Boursault, în relatările sale, pretindea că rezumă opiniile publicului: „Agrippine, mândră fără rost; Burrhus, victorios fără să știe pentru ce; Britannicus, îndrăgostit fără judecată; Junie, constantă, dar fără fermitate; Néron, crud fără maliție...”. Racine s-a apărat, uneori cu stridente subiective, fără tactul necesar.

Ca să asigure regulilor maxima lor eficiență, Racine s-a oprit din opera de istoric a lui Tacit asupra unui moment anumit, în lumina căruia portretele individuale ale eroilor să includă în ele trăsături general-umane.

Agrippine, punând în mișcare intrigi, manevre și crime obține tronul pentru fiul său Néron, cu gândul că astfel va putea să comande nestingherită mai departe. Uzurpase astfel dreptul lui Britannicus, un fiu vitreg al ei, din căsătoria Messalinei cu Claudius. O dată ajuns pe tron, Néron începe să se emancipeze. Asupra tânărului împărat se exercitau două influențe contradictorii: a lui Burrhus, pătrunsă de onestitate, de spirit filozofic, de arta și tactul pe care ar trebui să și le însușească omul de stat, cealaltă a lui Narcisse, cu intenții cinice, porniri trădătoare și voluptăți ale răului. Aceasta din urmă se va dovedi mai puternică. Din rațiuni politice o răpește pe Junie; se și îndrăgostește de ea. Sfătuit de Narcise, surd la recomandările lui Burrhus și amenințat de Agrippine, îl otrăvește pe Britannicus. Vede în acesta un rival la inima Juniei, și un eventual rival la tron.

În acțiunea piesei, dictată de caracterele eroilor, se înfruntă două personalități puternice: Agrippine și Néron.

Bătrâna împărăteasă continuă să fie muncită de ambiții care fac din ea o ființă din ce în ce mai crudă, dispusă spre crimă. Ne-o închipuim în trecut: stăpână pe ea, practicându-și orgoliul cu cinism, considerând că poate disprețui totul, neadmițând că ar trebui să se supună și vreunei legi morale. Prin trecerea anilor, o parte din aceste resorturi s-au uzat. Nu le mai poate stăpâni cu autoritate; în orice moment se află în pericol de a-și pierde capul; calculează greșit; nervii slăbiți îi răstoarnă judecata; are izbucniri inoportune, dezvăluindu-i imprudent intențiile și demonstrând în ce măsură puterea ei de dominație a scăzut. Păstrează în suflet un singur sentiment mai uman: iubirea pentru fiul ei. Dar și acesta era, în fond, încă o formă de egoism și de crispare pasională. Îl iubea în măsura în care simțea că ar putea să-i modeleze personalitatea, să-l aducă docil sub ordinele ei, să-și satisfacă prin el pasiunea de putere. Prezența acestui sentiment nu o face mai puțin odioasă; ne solicită însă și o undă de compasiune. Oarecum ne putem explica faptul. Racine ținea ca în conflictul pus în mișcare natura infernală a fiului să întreacă pe aceea a mamei. S-a preocupat ca personajul mamei să nu izbească prea neplăcut gusturile și sensibilitatea vremii; nu mai puțin, înțelegea ca întotdeauna să deschidă în ființa omenească și o porțiță afectivă, prin care sufletește să-i creeze un drept la compasiune, poate și la puțină iertare.

Pe Néron ni-l definește poetul însuși: „un monstru în devenire“. Ascundea în el „sămânța tuturor crimelor cu putință“. Are în spatele lui câțiva ani de purtare virtuoaasă. Sunt ani care într-un fel îl apasă, dându-i nerăbdarea de a le șterge amintirea; au lăsat însă în el și anumite urme pe care nu le-ar putea azvârli dintr-o dată. Sfaturile lui Narcisse îl cuceresc; corespund cu natura viciilor care zac ascunse în cugetul lui, așteptând clipa potrivită pentru a se revărsa în voie; dar și Burrhus cu îndemnurile lui va izbuti să smulgă tânărului împărat câteva semne de ezitare, înainte ca acestea să se angajeze definitiv pe panta sceleratei. Sufletul lui e un amestec ciudat, fatidic, de ipocrizie, cabotinism, neliniști senzuale, obsesii vanitoase, îndemnuri tulburi, chemări spre crimă, dorință generală de strivire, inclusiv a ființei proprii.

Burrhus și Narcisse sunt personaje pe care le-a indicat textul lui Tacit. Primul își dă seama că nu și-ar mai putea abate stăpânul de la calea pe care a pornit; îl apără, dezaprobandu-l totuși; Narcise este un alt Jago, nu însă pe lângă un Othello capabil de suferință morală, ci în preajma unui crud, rău și cinic.

Față de protagoniști, Britannicus și Junie rămân figuri șterse. Britannicus ne este înfățișat ca un tânăr înzestrat cu însușiri alese, îndrăgostit sincer, fără explozii pasionale, în schimb cu o tandrețe stăruitoare, promițând în etapa ei de maturizare un sentiment de adâncime; iar Junie, egala lui pe plan feminin, este o întrupare de grație și castitate, pe cât de menită să asigure o fericire conjugală în ipostaza unei vieți liniștite, pe atât de chemată să intre în rândul Vestalelor, în drama sufletească a unei mari dureri și a unei mari renunțări.

Critica s-a întrebat dacă în aceste personaje poetul nu a folosit imagini din societatea aleasă a secolului al XVII-lea, abătându-se astfel de la sensul sobru și impersonal al tragediei. Privim această presupunere cu îndoială. Racine ținea prea mult la severitatea conținutului tragic pentru a-l dilua prin asemenea concesii mondene. E posibil însă ca el să fi vrut cu dinadinsul să așeze pe Britannicus și pe Junie în lumina amintită, pentru ca prin puritatea și farmecul tineresc al acestei perechi să contrabalanseze atmosfera de blestem și încrâncenare creată de personajele principale.

Paralele cu această galerie de personaje, Racine ne-a dat în drama sa și un tablou de viață al societății romane, într-o perioadă în care imperiul începea să decadă. Corneille vedea luminile și epocile sub prisma istoriei politice; Racine le tratează ca moralist și ca artist. Primul puna accent pe evenimente diplomatice, pe deliberări de stat, pe fapte țesute în umbra cabinetelor; celălalt se preocupă să redea climatul moral. Reconstituirea istorică din *Britannicus* își are caracterul ei aparte. E altceva decât „culoarea locală” a romanticilor din secolul al XIX-lea. Nu vom găsi reproduceri de tip arheologic: fascii, lictori, pretorienii, senatori în togă, imagini ale vieții de for ș.a. Vom simți însă tonalitatea morală a unei epoci cu instituții care decad, cu un senat care se prosternă uzurpatorului, cu voințe dominatoare, cu frenezii posibile într-o societate care a început să-și piardă busola, cu aberații ale puterii, cu mistere păzite în apartamentele imperiale, cu table de valori care se sparg, cu înfrângeri ale cugetelor drepte și triumfuri ale intriganților, cu proceduri menite să înșele opinia publică.

E posibil ca și în această piesă poetul să fi cuprins ceva din sine și din ambianța generală a epocii. În criza sa de conștiință după ruptura cu Port-Royal, poetul se întreba dacă principalul său inamic nu este acela pe care îl purta în sine; nu a încetat niciodată de a tremura în fața foștilor lui directori de conștiință, așa cum Néron continuă să se teamă de Agrippine, chiar atunci când o înfruntă. De asemenea, nu este exclus ca în descrierea lucrurilor de la curtea imperială a Romei să fi avut în minte și imagini contemporane de la curtea Franței, așa cum poetul începe să le observe și să le descifreze existența în dosul carapacei lor de forme și aparențe prestigioase.

Tragediile lui Racine aplică „regulile” în mod exemplar. Fondul – conflicte pasionale ajunse în punctul lor de paroxism – ne comunică întotdeauna o impresie de viață intensă, străbătătoare; ca formă, ele exprimă o arhitectură încheată, al cărei plan ni se impune prin ordonanța lui sigură, echilibrată și esențială.

S-a spus că Racine proceda în construirea dramelor sale cu o atitudine strictă, metodică, vecină cu a geometrului care ar avea în față o problemă de rezolvat. Observația e justă. Poetul își alege faptul care va constitui deznodământul din legendă sau din istorie. Va trebui, mai departe, să găsească situațiile, personajele și sentimentele care să concureze și să se înlănțuiască în așa fel, încât deznodământul să apară în mod firesc, ca o soluție necesară și legitimă. Dar aceasta cu o condiție esențială: desfășurarea momentelor să țină seama deopotrivă de adevărul istoric și de adevărul

psihologic. Mai precis: procesul dramatic să nu pară abstract, inventat, ci să dea tot timpul impresia de viață intensă, în plină realizare.

Racine lucrează cu elemente sobre și economicoase. Nu introduce nici un episod, nici un personaj și nici un sentiment pe care să nu le reclame desfășurarea acțiunii în cauză. În această privință merită să reținem o comparație. O tragedie de Racine seamănă cu un mecanism savant și foarte delicat totodată: fiecare rotiță corespunde unui caracter, unui sentiment, unei pasiuni; iar în ce privește angrenarea întregului mecanism, aceasta va trebui să fie atât de precisă, încât mișcarea unei singure rotițe să le acționeze în același timp de toate¹.

Britannicus reprezintă poate cea mai bună ilustrare a acestui sistem și procedeu. Racine și-a ales ca temă și deznodământ otrăvirea lui Britannicus, cu câteva evenimente imediat anterioare. În *Analele* lui Tacit, dizgrațierea Agrippinei și apoi reconcilierea ei cu împăratul se petrec după asasinarea lui Britannicus; Racine le așază înainte, pentru că astfel căpăta posibilitatea să scoată mai în relief anume trăsături de caracter, sentimentul matern al Agrippinei, ipocrizia fiului ei favorit. În izvoarele istorice, Junie nu este decât un nume abia amintit. Personajul din tragedie a fost construit în întregime de către autor. Racine avea nevoie de un asemenea personaj din două motive: pentru că răpirea ei să explice dizgrațierea Agrippinei și pentru ca Néron să-i devină lui Britannicus și rival sentimental, nu numai politic. Din documente reiese că Britannicus nu avea decât vârsta de paisprezece ani; poetul îi va da o vârstă mai matură, pentru ca astfel episodul lui sentimental și rivalitatea pe acest plan cu Néron să capete justificare.

Britannicus este în totul o capodoperă. Se încrucișează în ea două mari situații morale: furtuna caracterului feminin când este purtat de ambiție și crimă, și catastrofa la care poate duce sentimentul atotputerniciei, mai ales atunci când sălășluiește într-un suflet tânăr, gata ca pentru vanitatea viciului să-și strivească umanitatea.

În repertoriile de teatru, *Britannicus* s-a bucurat și se bucură de aceeași audiență ca și *Andromaque* și *Phèdre*.

Bérénice i-a fost sugerată poetului de către Henrieta de Anglia. I-o propusese și lui Corneille, poate cu intenția de a confrunta talentul și abilitatea celor doi poeți. Faptul și urmările lui au prilejuit noi polemici și dezbateri literare, unele din acestea incontestabil utile, altele cu manifestări și consecințe regretabile.

Titus devine împărat urmând la tronul Romei după moartea lui Vespasian. Senatul nu-i încuviințează s-o ia în căsătorie pe Bérénice pe care o iubea de mai multă vreme, pe motiv că aceasta era o principesă străină. Titus nu are curajul să înfrunte senatul. Hotărăște să renunțe la Bérénice și îl însărcinează pe Antiochus să-i aducă faptul la cunoștință. Acesta o iubea și pe Bérénice. În primul moment,

¹ M. M.M. Bernardin, *Racine et la tragédie au temps de Racine*, capitol în *Histoire de la Langue et de la Littérature française*, vol. V, publicată sub direcția lui L. Petit de Julleville, Paris, 1898.

2. Bérénice; Bajezet; Mithridate; Iphigénie

principesa refuză să creadă că faptul ar fi adevărat. Vestea o indignează. Cere ca Titus însuși să-i anunțe voința lui. Pusă în fața realității, Bérénice i se va supune. Își ia rămas bun de la Titus, pe care va continua să-l iubească cu resemnare majestuoasă. Antiochus ar vrea s-o răzbune; Bérénice însă înțelege să rămână credincioasă acestei renunțări.

În scrierile lui Suetoniu din care poetul a extras unele date, personajul Bérénicei apare într-o cu totul altă conjunctură. În clipa când Titus se urca pe tron, principesa avea vârsta de cincizeci de ani. Era fiica lui Irod Agrippa I, regele Iudeei. Fusese de două ori căsătorită. Se afla la Roma de zece ani, unde legătura ei cu moștenitorul tronului era de notorietate publică. Îndepărtarea ei – spune mai departe istoricul latin – s-a făcut *invitus invitam*, adică pe deasupra amândurora. Antichitatea număra acest episod printre faptele lui mici, vulgare, prea banal și pentru a-l admira, ca și pentru a-l detesta. Racine însă i-a dat proporții, lumini și înțelesuri poetice. E poate cea mai pregnantă ilustrare a teoriei lui că procesul tragic se poate constitui fie și în jurul unui fapt cât de obișnuit al vieții; materia evenimentelor poate fi redusă la foarte puțin din moment ce interesul dramatic trebuie să rezulte din desfășurarea și zăgrăvirea conflictului pasional.

Bérénice este încă o figură menită să-l consacre pe Racine ca poet al sufletului feminin. Ne interesează mai ales în manifestările ei dinaintea hotărârii finale. Până la abnegația din aceasta, există un lanț patetic de zvârcoliri. Ființa Bérénicei e constituită din iubire; pare a trăi numai pentru aceasta. În ochii ei, Titus exprimă și valorează cât un univers. Tot ce-i umple timpul, ce-i susține așteptarea, ce-i constituie sensul de viață, e să primească un semn de la el. Treburile statului, jertfa la care acestea îl obligă, nu o interesează. Nu-și dă seama cât de nedreaptă poate fi uneori în izbucnirile și aprecierile ei. Se revoltă constatând că pe bărbatul iubit lacrimile ei nu-l impresionează mai mult. Trece la implorări dureroase, umilindu-se ca și cum în ființa ei nu ar mai exista nici o urmă infimă de orgoliu. Atâta ambiție mai poate avea: să-i smulgă lui Titus „un suspin“, „o privire“, „un singur cuvânt rostit de buzele lui“. E gata să renunțe fie și la ultimul respect de sine: îi cere s-o lase lângă el, chiar fără a-i deveni soție.

Momentul rupturii are în el cruzimi de un adevăr sublim. Bérénice izbucnește în recriminări violente. E pe pragul nebuniei. S-ar spune că rațiunea refuză s-o mai ajute. Strigătele ei se precipită cu disperare, pornind ca din adâncurile unui instinct rănit. Nimic acum nu mai e în judecată; totul s-a transformat într-o revoltă în care ființa ei fizică se contopește cu cea morală. Pe cine a putut să ofenseze? Ce crimă poate fi aceea că a iubit prea mult? Cine vrea să înecă un suflet în atâtea lacrimi? Pune aceste întrebări nu numai lui Titus, oamenilor, societății, ci parcă soartei, existenței înseși.

Într-un vers de la sfârșit, rostit cu liniște adâncă, acceptându-și destinul de învinsă și luându-și rămas bun de la omul pe care nu va înceta să-l iubească, Bérénice se definește singură:

*J'aimais, seigneur, j'aimais, je voulais être aimée...*¹

În ianuarie 1672, Hôtel de Bourgogne, într-o distribuție în care continua să strălucească vestita Champmeslé, s-a reprezentat *Bajazet*, drama despre care Louis Racine, fiul poetului, avea să spună cu justețe că în ea „totul e verosimil, deși nimic nu e adevărat“.

Ca să documenteze Racine citise mult: *L'Histoire des Turcs* de Mézeray, *Abrégé de l'histoire des Turcs* de Du Verdier, rapoarte diplomatice, memorii ale călătorilor, plus o seamă întreagă de scrieri literare cu subiecte orientale, între care trebuie să menționăm mai ales o nuvelă a lui Segrais, *Floridon ou l'Amour imprudent*. În prefața piesei, Racine a ținut să declare: „m-am preocupat cu precădere să nu schimb nimic nici din moravurile și nici din obiceiurile națiunii“. Adevărul e că încă din secolul al XVI-lea, ca urmare a călătoriilor și descoperirilor din Renaștere, scrierile literare cu subiecte luate din lumea sultanilor deveniseră frecvente, alcătuind o adevărată modă a vremii.

Subiectul, în raport cu celelalte drame raciniene, este mai încărcat de evenimente. Schematic, iată faptele: Roxane, soția sultanului plecat în expediție, primește dispoziția să-l suprimă pe Bajazet, fratele acestuia; îndrăgostindu-se de proscris, îi propune s-o ia în căsătorie și împreună să-l răstoarne pe Amurat de pe tron; dar Bajazet o iubește pe Atalide; încearcă să se elibereze de sub stăruințele tiranice ale Roxanei; aceasta află de adevărata iubire a lui Bajazet și-l ucide; în final, Roxane și Atalide își pun capăt zilelor.

Deși pe scenă piesa a înregistrat succese mari, criticile îndreptate împotriva ei au fost aspre. Doamna de Sévigné o numea: „acest mare carnaj“; La Harpe declara: „admirația mea pentru Racine, ale cărui frumuseți mă pasionează, nu mă poate opri de a-i vedea și defectele“; lui Corneille i s-a atribuit remarca: „recunoașteți că ați făcut cunoștință cu turci bine francizați“.

Afirmația atribuită lui Corneille era oarecum răutăcioasă. Orientul pe care ni-l sugerează aici poetul nu este unul de ornament, ci unul real. Într-adevăr, din datele pe care le deținem, punerea în scenă era naivă. Salonul „à la turque“ despre care se amintește în memoriul decoratorului Laurent, cele două pumnale atârinate pe un perete, costumul de „sultană“ pe care îl purta actrița Clairon, turbanul de rigoare, firește că nu erau în măsură să asigure în mod convingător un colorit oriental. Dar ce contează aici în primul rând e climatul moral.

Or, sub acest raport, piesa e grăitoare. Simțim în jurul nostru o atmosferă de palat în care se pun la cale fapte sângeroase, inspirate de porniri fanatice, încărcate de superstiții răzbunătoare. Ne aflăm într-o lume de stăpâni și de sclavi în care vizirul e un atotputernic ce nu dă socoteală nimănui. Se iau hotărâri în umbră, din rațiuni tulburi, purtând întotdeauna în ele semnele misterioase ale unei naturi aprinse și ale unor citerii ca de pe alte meleaguri.

¹ „Iubeam, stăpâne, iubeam și năzuiam să fiu iubită...“.

Personajele – Roxane în orice caz – confirmă și întregesc tabloul. Sultana este o ființă brutală, a cărei întreagă manifestare i-a fost conformată în viața de serai. Fusesse o sclavă. Folosindu-și frumusețea, ascuțindu-și o putere înăscută de intrigă, devenise favorita și soția sultanului. Să nu spunem dintr-o dată că îl iubea pe Bajazet; mai presus de acest sentiment îl *voia*. Sentimentul propriu-zis de dragoste se va constitui cu timpul; până a se ajunge aici fusesse în joc un sentiment de dominație în care putem recunoaște orgoliul de femeie fatală, o curiozitate sălbatică, un impuls instinctual, parcă o trebuință nestăpânită de a pune la încercare o taină demonică. Îndrăgostindu-se, manifestarea Roxanei va fi deopotrivă una de patimă și de frenezie, cu salturi de la gesturi seducătoare la acte de autoritate, de la învăluiri ușoare ale voluptății până la revărsări de forță teribilă, în toate acestea cu asprimea pasiunii, niciodată însă și cu vreo undă mângâietoare de tandrețe. Există opinia că Roxane ar fi personajul feminin cel mai dezlănțuit din toată literatura dramatică a lumii.

Sub aceeași prismă trebuie să-l privim și pe Bajazet. Voltaire, în scrisoarea către François de la Noue (1739), reedita o părere ca aceea a lui Corneille: „... Vă întreb, domnule, dacă în stilul în care e scris tot rolul acestui turc ați putea recunoaște altceva decât un francez care se adresează turcoacei sale cu *Madame*, și care se exprimă elegant, cu blândețe. Nu ați fi dorit ceva mai bărbătesc, mai ferm, mai energic, în felul de a se exprima al acestui tânăr otoman care se vede oscilând între Roxane și imperiu, între Atalide și moarte?...”.

E drept, Bajazet nu mânuiește iatagane, nu invocă pe Alah, nu ascultă cântarea muezinului, nu-l auzim rostind versete din *Coran*... Culoarea lui locală este de ordin interior. E și el o ființă pasională, excesivă; o dovedește în dragostea pentru Atalide. Mândria lui are în ea ceva sălbatic. Fie și în actele lui născute din iubire transpar accente de ferocitate, venite de undeva departe, din străfunduri de rasă. Pare indecis; ezită între adevăr și minciună; dă impresia că nu are nici curajul de a-și mărturisi iubirea, nici pe acela de a o strivi. Totuși, acestea nu sunt semne de slăbiciune. Sunt mai degrabă formele lui de tenacitate, dacă ne gândim că este un om fără resurse deosebite, în genere stângaci, care și-a petrecut o parte de viață în captivitate și care înainte de orice s-a format ca războinic. E încolțit din toate părțile, țintă și victimă a multora: sultanul Amurat, marele vizir, Roxane. Energia lui a fost în bună parte sfârșimată. Poate că dacă nu s-ar fi îndrăgostit de Atalide, s-ar fi apărat mai bine. Dar acest sentiment îl obligă să vină în fața adversităților de soartă cu fondul lui sufletesc adevărat, făcut din scrupule morale, din ezitare în fața răului, din nevoie de iubire.

O forță pasională ca a Roxanei, cu revărsările ei sălbatice de dragoste și gelozie, trebuia să se petreacă sub un cer mai arzător, într-un climat fizic și moral în care exaltarea și paroxismul să pară la ele acasă. De aceea putem admite că Racine a mers spre subiectul său oriental în primul rând dintr-o nevoie poetică și intelectuală de a da studiului său pasional cadrul potrivit și culoarea lui adevărată.

Mithridate a văzut lumina rampei în ianuarie 1673, tot la Hôtel de Bourgogne, a doua zi după solemnitatea de recepție a poetului de la Academia Franceză. De astă dată admiratorii lui Corneille și-au temperat vehemența; pe alocuri s-au arătat dispuși chiar spre considerări elogioase, subliniind însă întotdeauna că această reușită provenea din faptul că noul poet. consimțea în sfârșit să urmeze lecția bătrânului maestru.

În prefață, Racine ne indică din ce surse s-a inspirat: Florus, Plutarh, Dio Cassius, Apian. Fondul istoric este respectat; însă, ca și în celelalte piese, nu atât în ce privește exactitatea faptelor cât a caracterelor.

Mithridate, regele din Pont, a cărui vârstă a început să fie crepusculară, s-a îndrăgostit cu putere de Monime, o tânără principesă. Pe aceasta o iubesc în tăcere și cei doi fii ai regelui, Xipharès și Pharnace. Sentimentele tinerei fete se îndreaptă spre cei dintâi. Din gelozie, Pharnace îi denunță pe îndrăgostiți tatălui. Mithridate făcând un joc dublu, smulge Monimei mărturisirea. Însetat de răzbunare, e gata s-o aplice. Dar armatele romane sunt la porțile cetății. Mithridate, al cărui suflet de soldat continuă să fie același, se avântă în luptă. Pentru a nu cădea viu în mâna invadatorilor, se străpunge cu spada. Dar Xipharès, viteaz și el, redresează situația militară. Murind, Mithridate consfințește dragostea și căsătoria celor doi tineri.

În cadrul acestei acțiuni apar într-adevăr situații corneliene, unele sub formă de lovituri de teatru: vestea invadării atunci când Mithridate se pregătea să-și pună în aplicare răzbunarea; contraordinul regal, tocmai în clipa în care Monime ducea la buze cupa cu otravă ce-i fusese ordonată; revenirea lui Xipharès când toți îl credeau căzut în luptă; finalul însuși, nu cu prăbușirea eroilor ca în toate piesele de până atunci, ci cu o victorie morală, ca în atâtea din dramele de bătrânețe ale lui Corneille.

Racine declară că a avut în vedere o dramă istorică. Aceasta totuși rămâne partea slabă a piesei. Critica insistă asupra unor stângăcii: Racine pare a nu fi în elementul său când trebuie să definească situații politice, să invoce rațiuni de stat, să vorbească și să procedeze ca un conducător de oști. În această privință Corneille îi este superior. Abatele Du Bos, cu justețe, am putea spune și cu o anume ironie, avea să scoată la iveală o seamă de anacronisme și naivități. Cum ar fi fost cu puțință ca oștile lui Mithridate să ajungă în decurs de numai două zile din Crimeea la gurile Dunării și apoi, în trei luni, să străbată toată Peninsula Balcanică, să ajungă la Adriatica și de aici să coboare la Roma?

Obiecția că rămâne departe de adevărul istoric i se va aduce și acum. Era îndeajuns de stăruitoare. Vom recunoaște în ea nu doar o părere personală sau alta, ci și o stare de opinie mai generală. Reproducem un fragment din foiletonul pe care Donneau du Visé îl publica în *Mercure galant*, puține zile după premieră: „...Deși nu s-a folosit decât de numele lor – al lui Mithridate, al celor doi prinți, fiii săi, și al Monimei – nu-i era totuși îngăduit să modifice adevărul unor fapte istorice cunoscute pentru a scoate din ele o piesă agreabilă, tot așa cum nu se cădea să înveșmănteze turcește îndrăgostiți și îndrăgostite din zilele noastre. A îndulcit teribilă ferocitate a lui Mithridate care, după cum se știe, și-a sugrumat soția, făptură

căreia cei vechi îi elogiau mereu frumusețea și marea ei virtute; și deși era un barbar, i-a dat o moarte demnă de cel mai bun principe al lumii...“.

Oricum, această latură istorică rămâne pe un plan secundar. Ce ne interesează e tot drama pasională. Sunt în joc suflete puternice, cuprinse de o agitație tulburătoare. Mithridate are în el toate trăsăturile unui mare despot și cuceritor oriental. E viu, puternic, adevărat. Racine, în prefața operei declară că a ținut să zugrăvească personajul cu trăsăturile pe care i le-au indicat izvoarele cercetate: ură violentă împotriva romanilor, curaj, finețe, disimulare și gelozia aceea care „de atâtea ori a costat viața iubitelor sale“. Ca rege barbar, era firesc să urască pe romani. Devenise penibil când trebuie să recurgă la minciună și la teroare, ascunzându-se astfel de sine, măgindu-se că va putea trece dominator peste fatalități care i-au venit o dată cu anii vârstei. Gestul său final, într-adevăr, e majestuos; în lumina lui, panica pe care putuse să ne-o toarne în suflet se alungă. Ne putem totuși întreba dacă acest gest se acorda în totul cu psihologia de până atunci a personajului.

Față în față cu acest tiran, răspunzând cu demnitate și cu candoarea sentimentului pur la brutalitățile și plăcerile lui de a tortura, se află Monime. S-a născut în climatul blând de la Efes. Are în ea grația caracteristică a fiicelor nobile din Asia grecească. Cu toată ființa ei se pregătește pentru sărbătorile sufletești ale iubirii, ale sentimentului, ale datoriei de viață. Reunește în mod armonios trăsături de grație și accente energice de curaj. E delicată, suavă, adesea timidă, ca și cum toată ființa i-ar fi constituită din atingeri ușoare și din înfiorări. Rareori o atât de sinceră și grațioasă putere de a rămâne ființă supusă, trăsătură în care Antichitatea vedea principala virtute feminină; și deopotrivă, rareori un mai hotărât curaj, o mai mare stăpânire de sine și o mai deplină rectitudine morală în sufletul unei femei trebuind să-și apere onoarea și pudoarea ultragiată.

Până ce actorii de la Hôtel de Bourgogne vor putea să prezinte pe scena lor o nouă dramă de Racine aveau să se scurgă aproape doi ani. În acest timp poetul s-a analizat pe sine, a reconstituit mintal drumul pe care arta sa îl parcursese până atunci și s-a preocupat să discearnă sensuri utile din diferitele dezbateri ale vremii.

Începea să renască gustul pentru legenda antică. Cugetele păreau mai puțin dispuse pentru tragedia cu subiecte politice. Se auzeau proteste împotriva spiritului dulceag, a manierelor convenționale a veșmântului salonard, a deznodămintelor concesive; în general, proteste împotriva a ceea ce Claude Fleury, urmașul lui Boileau la Academia Franceză, numea „*les tendresses et les douceurs*“. Se cerea o revenire mai insistentă și mai esențială la modelul grec; și implicit se cerea ca tragedia să aducă pe scenă nu numai sfâșierea, cu prăbușiri în neant ale ființei umane, ci și noblețea acesteia, puterea de a se depăși pe sine, încrederea în forțele ei intrinsece.

Pentru Racine, această orientare era tocmai ceea ce îi convenea mai mult. Și înainte preferase modelul grec celui latin; faptul se înscria în chiar formația lui sufletească și intelectuală. Acum însă procedeul intra în faza lui de cristalizare. *Mithridate*, cu toată nota corneliană, avusese și o pronunțată tinctură greacă. Scena din actul ultim, când eroina primește din mâna emisarului otrava pe care i-o

ordonase regele, este ilustrativă. Monime își amintește de țărnișurile înșorite ale Ioniei. Phœdimeia, care îi fusese confidentă, îi spune: „nu tulbura farmecul acestei clipe fericite cu lacrimi nedemne”; își manifestă dorința ca popoarele să-i cunoască suferința; invocă umbra lui Xipharès pe care îl credea mort; „primește-mi sacrificiul și fie ca această otrăvă să răscumpere sângele iubitului meu”.

Noua lui dramă, *Iphigénie*, s-a reprezentat în ianuarie 1675. Poetul avusese ca model principal *Ifigenia în Aulida*, drama lui Euripide. Subiectul în genere păstrează linia celui clasic.

Corăbiile grecești nu-și putea lua drumul spre Troia. Stau imobilizate în Aulida. Zeii mânați, țin în loc vânturile care ar trebui să le umfle pânzele. Pentru a li se potoli această mânie, le va fi sacrificată Iphigénie, fiica lui Agamemnon. Aflând adevărul, acesta se revoltă. Clytemnestre, mama sa, se împotrivesc cu sălbăticie. Pe Iphigénie o apară și Achille, logodnicul ei. Până în cele din urmă, resemnată va accepta sacrificiul. Intervine însă Ériphile, captiva lui Achille, care îl iubește. Din disperare, aceasta se ucide pe altarul pe care trebuia să urce Iphigénie. Zeii acum puteau fi împăcați; li se făcuse jertfa pe care o doriseră.

Personajul Ériphile este inventat pe de-a-ntregul de Racine. Poetul declară că fără această inovație nu s-ar fi oprit niciodată asupra subiectului. Prin el căpăta posibilități multiple de manevrare în cuprinsul acțiunii dramatice. Ériphile îl iubește pe Achille; Achille o iubește pe Iphigénie: acest lanț permitea autorului să introducă în dramă gelozia amoroasă a captivei, element pasional de natură să sporească tensiunea și patetismul conflictului. În plus, dobânda pentru deznodământ o soluție mai reală, înlocuind pe cea miraculoasă a lui Euripide.

Există și alte modificări în raport cu textul original, nu mai puțin caracteristice. Agamemnon, ca și în drama lui Euripide, își păstrează orgoliul regal; totuși, ceva în el s-a frânt; ambiția lui seamănă mai degrabă a destrămare; e un om pe care destinul l-a copleșit, parcă fără vreo speranță de redresare. Clytemnestre la Euripide se afunda în raționamente care îi dădeau o majestate oarecum rece; în versiunea lui Racine, acestea dispar. În situațiile în care trebuie să-și apere fiica, regina uită de orice mândrie și de orice notă protocolară a rangului. În clipele acelea, cu glasul naturii, cu porniri de fiară care își apără puii, nu mai vorbea în ea nimic altceva în afara instinctului de mamă. Ahile în cele două versiuni diferă mult. Cel din textul lui Euripide era îndrăgostit numai în parte; pe Ifigenia nu o cunoștea încă; oarecum, soarta tinerei fete îi este indiferentă. Racine își umanizează personajul și îi constituie o psihologie mai modernă. Se încrucișează în el două sentimente: al onoarei și al iubirii. Acesta din urmă va scoate la lumină atât latura de generozitate a personajului cât și pornirile lui violente.

Dar principala atenție este aceea pe care ne-o reține personajul Iphigéniei. Și la Euripide, și la Racine, tânăra fată iubește viața și înțelege să trăiască pentru a se bucura de lumina ei. În ambele texte eroina consimte cu resemnare la jertfa ce i se cere. În versiunea lui Euripide acceptă sacrificiul gândindu-se că astfel va contribui la salvarea Greciei; ceea ce îi va da tăria să primească o soartă atât de aspră este

exaltarea ei patriotică. În versiunea lui Racine, centrul de gravitate al conflictului îl constituie iubirea. Iphigénie e îndrăgostită cu un sentiment pe cât de cast și de inocent, tot pe atât de exclusiv. Protestează, își apără dreptul la viață în nădejdea fericirii ei lângă Achille care i-a fost promis ca soț. Intervine însă ruptura dintre acesta și Agamemnon. Din clipa în care i s-a interzis să se mai gândească la fostul ei logodnic, Iphigénie nu mai găsește vreun rost vieții. Renunțând la iubirea ei, poate renunța și la viață. Mulțumește zeilor că i-au cerut numai atât: „O zei, cât sunteți de buni! nu mi-ați cerut decât viața!“ Se supune voinței părintești, sacrificiul ei îi va salva gloria regală, atât de amenințată.

În raport cu alte drame ale lui Racine, se poate ca *Iphigénie* să pară mai slabă. Totuși, opera produce încântări. Îndeosebi, comentatorii au relevat varietatea în stilul ei atât de unitar și libertatea pe care o permite aparenta regularitate. Este și clasică și modernă; și franceză, și universală; și îndepărtată, plutind în spațiul de legendă, și tot atât de reală, aproape de pământul și de viața umanității noastre obișnuite. La Comedia Franceză, *Iphigénie* a cunoscut aproape tot atâtea șiruri de reprezentații ca și *Andromaque* sau *Phèdre*.

12. Phèdre

Suntem în punctul de culminație al creației raciniene și deopotrivă în acela al întregului teatru clasic francez.

Avem de analizat aici nu doar o operă anumită, ca verigă în lanțul pe care l-am reconstituit până acum, ci un întreg proces evolutiv, atât în ce privește psihologia lui Racine cât și concepția sa de artă.

Trecem repede peste episodul care în mica istorie literară a primit denumirea de „războiul celor două *Fedre*“. E vorba de o cabală în viața literară și de teatru a vremii, desigur mai accentuată și cu mai mult răsunet decât celelalte, dar ca intenție și ca substanță asemănătoare cu acestea.

Premiera piesei lui Racine a avut loc în ziua de 1 ianuarie 1677, la Hôtel de Bourgogne. A doua zi pe afișul teatrului Guénégaud apărea o altă *Phèdre*, autorul fiind Nicolas Pradon care debutase cu trei ani înainte prin tragedia *Pyrame et Thisbé*. O manevră condusă de ducesa de Bouillon și de ducele de Nevers, fratele ei, despre care destăinuirile vremii pretind că i-ar fi costat suma de cincisprezece mii de livre, a făcut ca timp de două săptămâni sala de la Hôtel de Bourgogne să rămân goală și glacială, cu toate eforturile actorilor: Champmeslé în rolul Phèdre, D'Ennebaut în rolul Aricie și Baron în rolul lui Hippolyte.

Desigur, ar fi fost preferabil ca Racine să evite violențele polemice. Piesa lui Pradon nu era într-atât de rea, încât să justifice toate criticile ce i s-au adus. Dacă s-a eliminat, nu e prin efectul acestora criticii, ci printr-o limpezire naturală a lucrurilor, o dată ce prima etapă de febră și de răscoliri pasionale se consumase.

Trebuie să admitem că în criza interioară ce a urmat, cu renunțarea poetului de a mai scrie pentru teatru această cabală și-a avut partea ei de contribuție. Nu e însă

cazul să împingem această interpretare prea departe. Chestiunea e mai complexă. De fapt, Racine nu era la prima polemică; și el la rândul lui dăduse lovituri altora; venind în teatru, știa că asemenea manifestări sunt inerente; Corneille, înaintea lui, nu fusese scutit de ele; afară de aceasta, teatrul nu-i dăduse numai amărăciune, ci și mari satisfacții, încununate de glorie și consacrare. Criza, fără îndoială, avea alte resorturi, Putem presupune că între lumea vie, modernă, încărcată de pasiune și freamăt instinctual pe care o crease pentru scenă și aceea abstractă, riguroasă, din formația lui jansenistă, se ivise un punct de răscruce. Nu putem ști, și nici nu vom ști niciodată cu certitudine de ce Shakespeare și-a frânt singur bagheta actualității și a gloriei ca să se întoarcă singur și obscur la Stratford.

Trecem repede și peste subiectul dramei. În prefață, Racine declară că s-a inspirat din Euripide, adăugând: „...cu toate că în conducerea acțiunii am urmat un drum diferit de al acestuia, am ținut să îmbogățesc piesa cu tot ce mi-a părut strălucitor la acesta“. Nu mai puțin, poetul a fost influențat și de tragedia cu același nume a lui Seneca.

Phèdre a primit știrea că Thésée, soțul ei, a murit. Este îndrăgostită cu disperare de Hippolyte, fiul acestuia dintr-o altă căsătorie. Încercase și înainte să-i destăinuie acest sentiment, dar se izbise de indignarea tânărului. Nu a pierdut însă orice nădejde. Se întreabă dacă acum, când Thésée nu mai există, dragostea ei ar mai putea să pară neligitimă. Trece prin alternări dureroase. Pe de o parte, năzuiește încă; pe de altă parte, imploră pe Venus s-o răzbune prin pieirea lui Hippolyte. Între timp, Thésée reapare; moartea lui fusese un zvon fals. Muncită de remușcări, Phèdre ar vrea să-i mărturisească totul. Află însă că Hippolyte o iubește pe Aricie. Are mintea zdruncinată de teamă și gelozie. Se folosește de doica sa, Oenone, pentru a-l calomnia pe Hippolyte față de Thésée¹. Ajunge astfel la urechile acestuia știrea că fiul său ar fi încercat s-o seducă. În apărarea sa, Hippolyte se dovedește stângaci. Tatăl, infuriat, cheamă asupra fiului său blestemul lui Neptun. Phèdre lasă ca acest blestem să se înfăptuiască; cu mintea tulburată o respinge pe Oenone, acuzându-o de soarta nevinovatului. Thésée află din gura Ariciei adevărul asupra sentimentelor lui Hippolyte. Phèdre își mărturisește crima și se sinucide.

Tema fusese tratată și de alți dramaturgi, mai mult sau mai puțin contemporani: Gilbert (1641), La Pinelière (1643), Garnier (1573), Bidar ș.a. Dar în dramele tuturor acestora, Hippolyte și Phèdre apăreau cu veșminte convenționale, prevenitoare, pentru a nu indispuce criteriile și sensibilitatea vremii. Racine, firește, nu se putea opri la aceste niveluri. Trebuia să dea eroilor săi pasiuni vinovate, putere fatidică, încordare tragică. Pentru aceasta era necesar să meargă direct la sursele antice:

1 În prefață, Racine motivează de ce în această calomnie s-a folosit de un personaj intermediar. Iată pasajul corespunzător:

„Am avut chiar grijă să o fac mai puțin odioasă (pe Phèdre, *n.n.*) decât în tragediile anticilor, în care ea îl acuză direct pe Hippolyte. Am socotit calomnia drept un fapt prea josnic și întunecat pentru o prințesă, capabilă de altminteri de sentimente nobile și virtuoașe. Pentru o asemenea faptă urâtă, mi s-a părut că doica, prin înclinațiile ei servile, ar fi un personaj mai potrivit...“.

Euripide și Seneca. Ne interesează în primul rând personajul feminin. Racine împrumută elemente din amândoi poeții clasici; dar acestea sunt turnate într-o structură nouă, proprie, purtând pe toată întinderea ei o pecete de geniu.

Eroina lui Euripide era o victimă a Venerei. Poate că fără sfaturile provocatoare ale doicii sale și-ar fi apărut mai bine sufletul; și-ar fi luat secretul cu ea în mormânt. Pasiunea o strivește; nu are nici puterea de a și-o destăinui, nici pe aceea de a o suporta. Își va pune capăt zilelor, pentru ca astfel să ucidă și sentimentul cu care nu poate lupta. Înainte de a trece la acest gest, lovește în Hippolyte. Judecata ei era stăpânită aproape în întregime de ceea ce putea să-i dicteze gelozia pasională: mor din cauza lui, să moară deci o dată cu mine!

În drama lui Seneca, personajul apare cu trăsături diferite. Fedra sa este o desfrânată. Se dedă viciului fără reținere, fără scrupule, fără remușcări. Își declară dragostea cu impudicitate. Nu doica este aceea care ar influența-o negativ, ci ea îi cere acesteia să încerce a-l îndupleca pe Hippolyte. Nu are nimic în vedere în afara pasiunii sale. Trece la actul funest, când și-a putut da seama că era zadarnic să stăruie.

Racine, în caracterul eroinei sale, va împleti unitar două trăsături contradictorii: tumultul pasional și aspirația la nevinovăție. Ne-o spune el însuși în lămuririle din prefață. Înainte de alte aprecieri avem datoria de a ține seama de acestea. Phèdre – precizează poetul – nu este nici în totul vinovată, nici în totul inocentă. Se află sub stăpânirea unei pasiuni vinovate, care îi produce oroare în primul rând ei însăși. Se străduiește cât poate pentru a ieși de sub încheștarea ei. Acesta îi este destinul; apasă asupra ei o mânie a zeilor. Ar prefera să moară decât să se destăinuie. Când totuși împrejurările o silesc să vorbească, e atâta dezordine în cuvintele sale, încât simțim că în crima ei vorbește și o pedeapsă divină, nu doar voința proprie. Își dă seama că pentru păcatul ei nu ar putea să-i vină de undeva iertare. Cu toate acestea păstrează în suflet o credință. Se teme de judecata viitoare; imaginea infernului o urmărește. Ideea culpabilității o cutremură.

Trebuie să reținem explicațiile poetului și cu privire la Hippolyte. L-a privit altfel decât Euripide. Poetul grec făcea din eroul său o făptură înțeleaptă, integră, străină parcă de orice imperfecțiune umană. I s-a și obiectat aceasta: din cauza ei, moartea eroului trezea mai mult indignare decât milă. De aici, inițiativa lui Racine. Lui Hippolyte – dacă se poate spune așa – îi va atribui și o slăbiciune. Mai precis, o trăsătură prin care să vină în dezacord cu tatăl său, oarecum făcându-l vinovat față de acesta, dar care totodată să-i păstreze întreaga măreție de suflet, putând astfel să cruțe onoarea Phèdre și să se lase pedepsit fără a schița împotriva ei vreo incriminare. Față de Aricie, din familia foștilor regi ai Atenei, Thésée fusese un uzurpator. Îi ucisese tatăl și frații. Hippolyte, îndrăgostindu-se de Aricie, și mai cu seamă recunoscând această dragoste, implicit adera la vechile rânduieli, acelea pe care tatăl său le violase.

Și asupra lui Hippolyte s-a repetat vechea obiecție, adusă multor eroi racinieni: e un personaj francez, nu unul din legenda elină; trăsăturile lui sunt ale unui om din

societatea modernă, nu dintr-o lume îndepărtată. Totuși, nu este așa. Hippolyte are și manifestări dure, de om cu sufletul încă barbar. Să-l privim cu mai multă scrutare. Vom vedea că nu-i trădează legea de fiu al amazoanei. Slăbiciunile Phèdre-i nu-l tulbură; în fața lor rămâne neclintit. E aproape fără milă. Îi adresează priviri disprețuitoare, ostile. Nu resimte nici o stingherire când o revede. În declarațiile pe care le face Aricie, e totuși stângaci. Are mintea plină de imagini de pădure, de vânători, de curse de care; atâtea trăsături în ființa lui confirmă o ereditate războinică; nu-și ascunde instinctul său încă puternic de barbar tânăr. Deopotrivă, există în el tot atâtea trăsături de sensibilitate, traducându-se în gingășia lui sufletească, în justețea lui morală, în capacitatea sa de jertfă.

Cât adevăr poate fi în ipoteza, de atâtea ori postulată și dezbătută, că această tragedie unde teama de păcat și remușcarea eroinei stăruie permanent ar închide în ea o influență sau o teză jansenistă? Chestiunea e delicată; nimic mai greșit decât să considerăm că am putea-o judeca după simple aparențe. Faptul că a sprijinit-o un spirit subtil ca al lui Chateaubriand este explicabil; acesta raporta totul prin prismă apologetic-creștină. De fapt, deschizând în plin această chestiune, nu asupra unei singure piese sau unui singur personaj am avea de discutat, ci asupra întregii concepții și psihologii a creației raciniene. Lumea în care Racine ca poet se simțea mai în elementul său era o lume a durerilor profunde, fără ieșire, cu amenințări, blesteme și catastrofe. O lume, am putea spune, în care nefericirea nu apărea ca fapt episodic – pedeapsă, sancțiune a unor erori comise, întâmplare – ci ca o formă de manifestare a destinului, ca scadență inerentă a vieții. În religia sa, ca și în arta pe care a practicat-o, Racine mergea cu preferință spre domenii și soluții ale neliniștii umane. Nu justiție, nu înțelepciune, nu agregare armonică a lucrurilor, nu treptele posibile ale înțelegerii, ci izbucniri impetuoase, destrămări, jertfe absurde, abnegații sau renunțări ireductibile. Între păgânismul dionisiac din contextualitatea spirituală a operelor și creștinismul jansenist din intimitatea conștiinței sale nu exista o prăpastie, pentru ca trecerea dintr-unul în celălalt să reclame procesul intens al unei reconversiuni. Aceasta este optica nouă asupra problemei morale a poetului. Revenirea lui la Port-Royal nu s-a produs printr-o zguduire interioară de proporții metafizice, după cum și plecarea lui de aici sufletește nu fusese niciodată totală.

De aceea e riscat să afirmăm că *Phèdre* ar fi o dramă de concepție jansenistă sau că exercițiul sufletească al poetului în vreme ce o scrie ar însemna preludiul spiritual al reconversiunii sale. Cadrul jansenist era un cadru rigid, cu norme rigorige, cu dogmatizări, fixând binele și răul în categorii distincte, fără vreo putință de a comunica unele cu altele. Or, umanitatea zugrăvită de Racine era prea complexă pentru a intra în asemenea tipare. Personajele sale sunt și bune, și rele; nimeni nu ar putea să indice cu precizie cât de bune și cât de rele. Ar fi să le diformăm, să le răpim sensul lor viu, am putea spune să renunțăm la ele, încercând a le așeza în unghiul criteriilor janseniste de damnație sau de salvare. Să ne gândim la stările de suflet ale Phèdre: la dorința chinuitoare, la atâtea frământări dureroase mai presus de puterea ei de a le stăpâni, la atâtea alternări chinuitoare între scrupule morale și

impulsuri sălbătice de gelozie, la toată febra aceea ce-i învăluia necruțator și ființa fizică, și inima. Ce ar putea să devină acestea, câtă restricție ar trebuie să punem în freamătul și în propagarea lor de unde, judecându-le sub rigoarea rece și sistematică a ideilor morale sau teologice de bine și rău?

E mai plauzibil, credem că Racine și-a conceput personajul cu gândul adâncirii în tragediei grece, nu cu acela al întoarcerii la janseniști. De altminteri, toată drama se scaldă în colorit grec. Plutim într-o atmosferă de mistere și de legendă; ne ajung vești despre isprăvile lui Teseu; ni se evocă Aheronul, fluviul din infern pe care nimeni nu l-a trecut de două ori, ca și marea unde s-a prăbușit cutezătorul Icar; îi auzim parcă pe câinii lui Piritou, aceia care se hrănesc cu carne de om; e o lume cu oameni și totodată cu semizeii, cu mistere și cu lumini, cu adevăruri ale vieții și cu fatalități ale acesteia, pe care Phèdre, fiică a lui Minos și a lui Pasifae, o exprimă.

În prefață, poetul subliniază că a urmărit să dea dramei sale și înțelesuri morale. „Niciodată – declară textual – nu am făcut ceva în care virtutea să apară într-o lumină mai evidentă“. Crima este crimă, nu doar când o înfăptuim, ci și atunci când o gândim. Slăbiciunile iubirii pot fi slăbiciuni adevărate. E necesar ca pasiunile să fie arătate pentru a ne da seama la câte dezordini pot să ducă. Și-a propus să zugrăvească viciile în culori capabile să le scoată la iveală diformitatea, îndemnându-ne astfel să le urâm. Iată scopuri pe care ar trebui să le aibă în minte toți aceia care își propun să devină folositori oamenilor. Primii poeți tragici s-au supus acestei datorii. Teatrul lor adesea a putut să fie o școală de virtuți mai eficace decât a filozofilor. Socrate și Aristotel au găsit în operele poezilor tragici puncte de sprijin pentru gândirea lor. Contemporanii au datoriat să dea la iveală opere la fel de solide ca ale acestora. Și, încheindu-și aceste reflecții, Racine ține să facă încă o precizare denotând în ce măsură pune mesajul artei mai presus de constrângerea jansenistă: „...Poate că aceasta va fi o cale de reconciliere a tragediei cu multe persoane repute pentru pietatea și doctrina lor care în timpul din urmă au condamnat-o, și care fără îndoială o vor judeca într-un mod mai favorabil dacă autorii vor admite că mai mult decât a-i distra pe spectatori trebuie să-i instruiască, și dacă în această privință vor respecta adevărata intenție a tragediei“.

13. Poetul comic: Les Plaideurs

Revenim cu o seamă de ani în urmă. Racine a scris și o comedie: *Les Plaideurs* (Împricinații). Cronologic, datează din 1668; s-a situat ca un intermezzo senin și agreabil între *Andromaque* și *Britannicus*. Inițial era destinată italienilor; avea forma unei bufonerie cu intercalări în proză, putând să servească actorilor și ca text propriu-zis, și ca o canava pentru improvizațiile lor. Dar plecarea din țară a lui Scaramouche, vestitul comic italian, l-a determinat pe Racine să-și schimbe intenția. A refăcut piesa după cerințele regulilor, păstrându-i însă tot trei acte, și a prezentat-o trupei de la Hôtel de Bourgogne. Premiera din noiembrie 1668 s-a soldat cu un

eșec. Acesta ar fi putut să rămână definitiv dacă aplauzele regale, o lună mai târziu, nu i-ar fi refăcut creditul în societatea și opinia vremii.

Ce l-a putut îndemna pe Racine, a cărei orientare o cunoaștem, să scrie o comedie? Sunt mai mulți factori în joc, pe care trebuie să-i considerăm în totalitatea lor. Comedia era în spiritul epocii și în gustul spectatorilor. Racine frecventa cu asiduitate mediile de teatru; era firesc să nu rămână străin de preferințele acestora. Autoritatea lui Molière, ca și prestigiul pe care acesta îl dăduse genului comic, pluteau în aer. E posibil ca Racine să fi avut o seamă de hărțuieli personale cu vameșii justiției și cu procedurile judiciare ale vremii, de unde ironia lui sarcastică împotriva acestora; în plus, trebuie să ținem seama că în grupul spiritual, tineresc și vesel de la *Mouton blanc*, unde era printre obișnuiți – grup numărând pe Boileau, La Fontaine, Chapelle, Furetière ș.a. –, glumele pe seama moravurilor din palatele justiției erau la ordinea zilei. Acest fapt din urmă contează mult. *Les Plaideurs*, cu verva ei spumoasă și jucăușă, nu putuse ieși din tăcerea meditativă și profundă a unui cabinet de studiu sau a unui loc de intimitate sufletească; nu ne-am putea-o explica într-alt fel decât răsărind din comunicări și jocuri spirituale, din fantezie și frondă a tinereții, din conversație agreabilă într-o tovărășie simpatcă și inteligentă.

Poetul arată că s-a inspirat din Aristofan, în speță din *Viespile*, deși spiritul său adevărat ar fi trebuit să-l orienteze mai degrabă spre ordinea din comediile lui Menandru și Terențiu. De fapt, seria izvoarelor e mai mare: unele legate de opere anumite, altele de atmosferă generală. Repertoriile comice ale vremii înscriseseră adesea piese cu subiecte înrudite: *La Belle Plaideuse* de Boisrobert, *L'Avocat dupé* de Chevreau ș.a. În comediile lui Molière, notarul era un personaj frecvent. Rabelais, în cartea a III-a din *Pantagruel*, crease tipul judecătorului Perrin Dandin, iar în cartea a IV-a dăduse glas mentalității juridice prin gura lui Chiquanous. Furetière, unul din convivii de la *Mouton blanc*, zugrăvise în *Le Roman bourgeois* (1666) figura unui procuror sinistru, Vollichon. Autorul s-a putut folosi și de fapte observate în societatea vremii. Așa ne explicăm de ce contemporanii stăruiau ca în personajul contesei să identifice pe contesa de Pimbêche și se întrebau dacă în dosul lui Petit Jean sau Intimé nu se ascund cumva personalități notorii, ca avocații Gautier, Le Maître și Tatu.

Cu privire la principala sursă, și anume *Viespile* de Aristofan, trebuie să precizăm că influența acesteia era superficială. Opera poetului atenian, pe deasupra fanteziilor ei poetice, pune în cauză fapte importante din viața politică și socială a cetății; *Les Plaideurs* ataca anume vicii profesionale, dar nu cu intenții profunde, ci în bună parte ca divertisment de o delicată și spirituală bufonerie.

Subiectul e mai mult un pretext. O intrigă obligatorie, și la sfârșit căsătoria de rigoare. De fapt, nu o acțiune condusă și încheată logic, ci o succesiune de scene amuzante, prilej ca prin fața spectatorilor să defileze oamenii justiției.

Bătrânul judecător Perrin Dandin are mania meseriei sale. Fiul său, Léandre, încearcă să-l aducă la realitate. În același timp, acesta e îndrăgostit de Isabelle, fiica lui Chicanneau, un împetricinat în felul său tot atât de maniac ca și judecătorul. Ca să

ajungă la mâna Isabellei, tânărul îndrăgostit va trebui să folosească o stratagemă. Ajudat de servitorul său, Intimé, se deghizează în grefier. În această calitate va cere o semnătură pe un proces-verbal; în fapt însă, acesta era contractul de căsătorie.

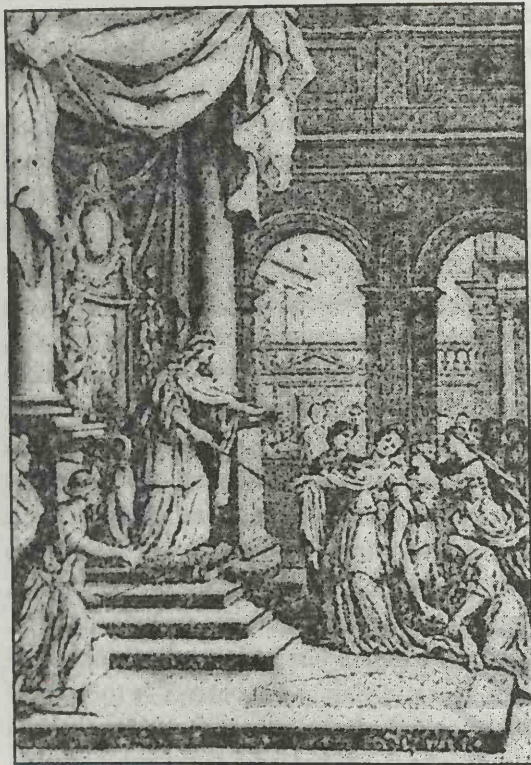
Personajele sunt vii și comunicative. În Dandin, judecătorul, se încarnează viciile profesiunii: e venal, fără inimă, străin de ideea justiției, lipsit de sensibilitate; Chicanneau și contesa, cu obsesia lor procesivă, nu-și dau seama în ce fel aceasta îi împinge la ruină materială și îi face ridicoli; Petit Jean și Intimé sunt valeți care își cunosc meseria, destul de înclinați spre micile lor beneficii, însă totodată și pitorești, cu nuanțe de afecțiune pentru stăpânii lor, practicând uneori idei de bun-simț și folosind cu umor un ton natural de povestire și de vorbire populară.

Oarecum, Racine a îndreptat o săgeată satirică împotriva unor oameni ai justiției, așa cum Molière îndreptase multe împotriva medicilor și medicinei. Portretele aveau în ele adevăr; multe replici mergeau la țintă, în mod pătrunzător; putem deduce că insistând pe calea începută, Racine ar fi putut deveni și un excelent autor de comedie. Totuși credem că nu s-a gândit să stigmatizeze propriu-zis un viciu social; poetul a scris această comedie în primul rând ca exercițiu pentru o plăcere personală, cu o curiozitate de a descoperi ceva inedit în sine și, în general, cu satisfacția aceea inefabilă de a se simți în aerul tradiției *gauloise*, pe linia începută în teatrul comic cu venerabila și totuși veșnic tână farsă *Maître Pathelin*.

14. Tragediile religioase: Esther și Athalie

Ultimele două scrieri dramatice ale lui Racine, *Esther* și *Athalie*, dețin în ansamblul operei sale un loc aparte, fără ca totuși în viziunea sa despre viață, despre artă și despre mișcarea poeziei să producă vreo discontinuitate. Poetul revenea la uneltele lui de autor dramatic după o întrerupere de doisprezece ani, în care timp se dedicase exclusiv studiului de cabinet, ca istoriograf al regelui și ca pasionat om de cultură. Nimic nu ne îndreptățește să afirmăm că în această pauză spiritul său ar fi obosit și că vibrația sa poetică ar fi devenit mai surdă; dimpotrivă, cântecul său de lebadă va avea în el lumini și mesaje înălțătoare ca de apoteoză.

Exista o tradiție în secolul al XVII-lea ca elevii sau elevele colegiilor de pe lângă mănăstiri să reprezinte din când în când în cadrul școlii piese de teatru cu „frumoase subiecte extrase din cărțile sfinte“. Firește, cele mai multe erau convenționale, monotone, neizbutind altceva decât să îndeplinească o formalitate tot atât de fadă și de necomunicativă ca oricare alta din programul școlar. Doamna de Maintenon, devenită de curând soția secretă a regelui Ludovic al XIV-lea, patroana școlii de tinere fete de la Saint-Cyr, și-a propus să dea pensionarelor sale o educație mai liberă și mai modernă, pregătindu-le pentru viață, nu pentru mănăstire. S-a gândit de aceea să înlocuiască piesele programatice de școală cu piese în actualitate de Corneille și Racine. Aflăm din relatările abatelui de Villiers că „domnișoarele“ au jucat atât de bine rolurile laice și pasionale încât dintr-o dată aceasta a produs alarmă, impunând hotărârea de a se reveni la piese cu conținut



Esther de Racine.

Frontispiciu pentru ediția din 1689.
Gravură de Le Clerc. Bibl. Naț., Paris.

religios. Sfătuită de doamna de Caylus, nepoata sa, doamna de Maintenon s-a adresat lui Racine. În prefața la *Esther*, acesta ne împărtășește ce i se cerea: „să întocmească, pe un subiect anumit de morală și de pietate, o formă de poem în care cântecul și recitarea să se îmbine într-o acțiune vie, neplictisitoare“; „un poem moral sau istoric din care iubirea să fie izgonită“. I se acorda poetului și o libertate: „nu are importanță dacă opera s-ar abate de la reguli, din moment ce ar putea să contribuie la scopul anumit, distrând pe domnișoarele de la Saint-Cyr și în același timp instruindu-le“.

Pentru *Esther*, poetul s-a inspirat din *Biblie*. Assuérus, regele perșilor, s-a căsătorit cu Esther, nepoata evreului Mardochée (Mordechai), fără să știe cine era aceasta. Esther îi destăinuie originea; trebuia să facă aceasta pentru

a scăpa pe evrei de amenințarea necredinciosului Aman, care jurase că-i va extermina. Aman își ia pedeapsa; evreii vor fi salvați.

Racine declară în prefață că a păstrat neschimbate circumstanțele indicate în scrierea sfântă. De fapt însă, a intervenit cu modificări sensibile. Asprimea unor moravuri ale evreilor apare îndulcită. Răzbunarea Estherei și pedepsirile aplicate de Israel se reduc la condamnarea lui Adam. Despre masacrul indicat în izvoare nu se face mențiune. Totul plutește într-o atmosferă „creștină“, pe care poetul o realizează prin atenuarea evenimentelor și prin eleganța sobră, pătrunzătoare, a versificației.

Drama a fost jucată la Saint-Cyr, în șase reprezentații succesive, în intervalul de la 21 ianuarie la 21 februarie 1689. Pe scena publică a apărut mult mai târziu, abia în 1721, fără însă a mai putea să reediteze succesul și emoția pe care o produsese inițial. Ne putem da explicația faptului. Evenimentele din acțiunea dramei nu aveau în ele destulă măreție. Multe elemente părea neverosimile: lipsa lor de adevăr uman contribuia ca în cugetele spectatorilor să se producă o impresie de răceală. Voinței și sentimentelor omenești aproape că nu li se lăsa nici o rază de acțiune; personajele, departe de a putea să fie ele însele, erau reduse la situația de simple instrumente în mâna divinității.

Voltaire, în *Commentaire sur Héraclius*, s-a pronunțat asupra acestor lucruri cu ironie aproape necruțătoare: „Cel fel de rege putea să fie acest Assuérus, care de-a lungul a șase luni de căsnicie nu a simțit nevoia să se întrebe din ce țară îi era soția! care se declara gata să sugrume o întreagă națiune, pentru că un singur om din această națiune nu voise să-l salute pe vizirul lui! care apoi ordona acestui vizir să ducă de dârlogi calul aceluiași om!...“.

Totuși, pagina înscrisă de această piesă contează. Faptul că nu se adresa marelui public, ci se limita la un cerc închis, i-a dat autorului putința să încerce o seamă de inovații, fiecare cu semnificația ei: mai multă libertate în conceperea și organizarea conflictului dramatic, reintroducerea corului ca în tragedia antică, distribuirea acțiunii în trei acte, renunțarea – cel puțin în parte – la unitățile de loc și de timp.

Serile de la Saint-Cyr ale celor șase reprezentații au rămas memorabile. Istoria franceză a spectacolului le înscrie ca atare. Asupra lor s-a scris mult și s-au încercat numeroasele reconstituiri. Probabil că în ele s-a literaturizat; dar chiar așa rămâne și destulă realitate. E instructiv ca unele aspecte să fie reamintite¹.

Drept sală de spectacol s-a amenajat vestibulul domnișoarelor. Sunt de față doi regi: cel al Franței și al Angliei. În spatele lor se aliniază floarea aristocrației franceze. Pe un amfiteatru ridicat în partea stângă se află doamnele de la Saint-Louis, în costumele lor sobre de ceremonie. Pe un alt amfiteatru, în partea opusă, se găsesc cele două sute de pensionare ale institutului neangajate în distribuție. Toate poartă uniforma școlii: rochii de etamină albastră, pe cap honete de dantelă albă, în jurul capului și al taliei o panglică de culoarea clasei respective. Prologul a fost rostit de doamna de Caylus, înveșmântată în vălurile pietății. Decorurile erau opera lui Borin, pictorul decorator al curții. Montarea – decoruri, rochii lungi, „à la persane“ pentru interprete, bijuterii ș.a. – a costat suma de paisprezece mii de livre, suportată în întregime din caseta doamnei de Maintenon. Partea muzicală, compusă de Moreau, era executată de orchestra curții. La clavecin se afla Nivers, organistul de la Saint-Cyr. Atmosfera generală este de emoție și de sărbătoare. Principala atenție se îndreaptă către tinerele interprete. Înainte de a intra în scenă, într-un moment ritual, au îngenuncheat, rugând cerul să le dea puterea și inspirația necesară pentru a-și juca bine rolurile. Autorul se află în culise, dând ultime recomandări, încurajând pe debutantele mai timide, încercând să tempereze emoția celor impresionabile. Firește, actrițele amatoare nu au rutina jocului de scenă; dar tinerețea, grația, frăgezimea, emoția delicată a momentului, în plus cochetăria și vanitatea de a se vedea admirate, o pot compensa și chiar întrece. Totul – vorbesc mărturiile vremii – se află în armonie: cadrul, scopul urmărit, publicul, jocul elevelor, punerea în scenă, poetul, textul, compoziția muzicală și – drept corolar al acestora – suflul sărbătoresc al momentului. Ne dăm astfel seama pentru ce, într-o scrisoare datată

¹ Datele sunt luate din capitolul despre Racine de M. M. M. Bernardin, în *Histoire de la littérature française*, vol. cit.

din 21 februarie 1689, doamna de Sévigné găsea potrivit să exclame: „nu pot să vă spun cât belșug de frumusețe se află în această piesă; dar nu e ușor să fie reprezentată; socotesc că nu va mai putea fi imitată vreodată“.

Athalie, cealaltă dramă religioasă, a urmat după doi ani. Fusesse scrisă tot la cererea doamnei de Maintenon, de asemenea pentru domnișoarele de la Saint-Cyr. Reprezentația – după unele precizări contemporane – ar fi avut loc în ziua de 5 ianuarie 1691. Faptul s-a petrecut în strictă intimitate. Scena era improvizată în chiar apartamentul inițiatoarei. Era de față regele, înconjurat însă numai de un număr limitat de personalități. Punerea în scenă fusese redusă la minimum; lipseau deopotrivă și decorul, și costumele. Față de efervescența din trecut, grija pusă în realizarea noului spectacol părea palidă și inexpresivă.

De ce această sobrietate? Succesul reputat de *Esther* produsese încântări, satisfacție, dar și rumoare. Devoții se întrebau dacă manifestarea nu adăpostea în ea semne de necredință și tendințe de emancipare libertină. Capelanul curții nu-și ascundea nemulțumirile. Adversarilor lui Racine li se oferea astfel un nou prilej ca să reediteze împotriva lui insinuări și atacuri. Se făceau aluzii, printre altele și pe tema reluării lui de legături cu Port-Royal. Însăși doamna de Maintenon începea să fie îngrijorată. Era oare oportun ca tinerele sale pensionare să atragă asupra lor priviri, să strălucească în reprezentații publice, să ajungă în preocupările vieții de lume? De aici, planul de a se trece la anumite reforme, printre care și revenirea institutului la vechiul lui sistem închis, cu evitarea contactului și a zgomotelor din afară.

În asemenea condiții, piesa nu putea să aibă răsunet. Totuși, spiritele alese au apreciat-o din primul moment. La interval de ani a cunoscut și câteva reluări, tot în cadru închis. Marele public însă a ignorat-o. Faptul că se produsese numai în sfera curții întreținea în jurul ei o atmosferă de rezervă, dacă nu chiar de ostilitate. Publicarea în volum (martie 1691) nu a schimbat situația. Boileau, și din prietenie, și din sinceră convingere literară, îl asigura pe Racine că delatorii lui nu au dreptate. Dar acesta, amărât, se simțea sub apăsarea unui eșec ireductibil; este o amărăciune cu care avea să intre în mormânt. Va veni însă și epoca reabilitării. În 1702, piesa a fost reluată la curte, cu succes, pentru tânăra prințesă de Bourgogne. De atunci nu va mai înceta să figureze în repertoriile clasice ale marilor teatre ale lumii și să se numere printre capodoperele creației dramatice.

Esther avusese proporțiile cadrului pentru care fusese scrisă: o piesă frumoasă, edificatoare, potrivită pentru un teatru de școală și de mănăstire. *Athalie* însă va depăși acest cadru. Proporțiile ei egalează pe acelea din marile drame profane ale poetului: *Britannicus*, *Bajazet*.

Reieșea dintr-o elaborare îndelungă și intensă, reunind în ea o dublă maturitate, a cruditului și a poetului. Poate în nici o altă operă ca în aceasta nu găsise necesar de a merge la mai multe izvoare, de a le compara, de a le filtra conținuturile, de a extrage din ele esențe. În primul rând venea *Biblia*; subiectul i-a fost inspirat din *Regi IV, 9*. De asemenea, se oprișe îndelung asupra unui pasaj din *Discours sur*

l'histoire universelle, în care, comentând *Biblia*, Bossuet înfățișa pe Athalie ca pe o făptură crudă, putând ca în ambiția și obsesia ei de putere să meargă la orice crimă. Euripide, spiritul tutelar al poetului, apare și aici. Joad, marele preot, are laturi comune cu Ion, personajul din drama cu același nume a poetului grec. Nu mai puțin se deslușesc și două drame ale lui Sofocle: *Electra* (mai cu seamă în scena recunoașterii) și *Oedip rege* (eroul în situația funestă de a nu-și cunoaște propriul secret). E posibil să fi avut în vedere și piese din epocă: *Les Juives* a lui Garnier, *Rodogune*, *Nicomède* și *Polyeucte* de Corneille. În sfârșit, nu trebuie să pierdem din vedere că Racine compunea această operă la capătul carierei lui scriitoricești, cu experiența dobândită între timp, cu înțelegerea pe care aceasta putea să i-o dea asupra vieții și asupra oamenilor.

Acțiunea se desfășoară cu energie, rapiditate și concentrare. Ca să păstreze puterea pentru sine, Athalie și-a masacrat copiii și nepoții. În secret însă, Joad va izbuti să-l țină în viață pe unul. Era ultima mlădiță din tulpina lui David; de salvarea lui se lega salvarea tuturor, împreună cu venirea pe pământ a mântuitorului. Joad intenționează ca după răsturnarea tiraniei să-l încoroneze pe acesta. Împinsă de ceea ce i s-a relevat într-un vis, Athalie reclamă copilul. Cade însă în cursa pe care în spirit de patriotism și devoțiune marele preot a știut să i-o întindă. Joas va fi urcat în mod legitim pe tron, în respect față de legile țării și ale tradiției.

Interesul crește de la scenă la scenă, fără nici un moment de slăbiciune, de ezitare. De la început, spiritul spectatorului intră într-o stare de tensiune. Marele preot i-a destăinuit secretul cu privire la originea lui Joas. Când, în ce formă, și mai ales cu ce urmări, îl va afla și bătrâna regină? Asupra copilului se adună amenințări și pericole. Prevestiri sumbre îl aduc și mai mult în emoția celor care îi urmăresc soarta. Se constituie, paralel cu desfășurarea evenimentelor, și o ambianță sacră, de inițieri și participări înalte. S-ar spune că e de față, contribuind la mersul acțiunii spre lumină, Iehova însuși. Atâtea dintre faptele ce se produc au parcă în ele și o putere inefabilă, venită dintr-o inspirație superioară. De unde atâta înțelepciune în gândurile marelui preot și atâta hotărâre în actele lui curajoase? Cine insuflă copilului predestinat răspunsurile acelea pătrunzătoare, capabile s-o descumpănească pe neînduplecata regină? Cum de s-a abătut în cugetul ei acea pornire furioasă spre eroare și imprudență menită s-o piardă? Cine i-a ajutat lui Joad să-și constituie viziunea lui profetică asupra patriei triumfătoare? De unde atâta freamăt și atâta foc aprins în cugetele leviților? Și cum de s-a putut ca răzbunarea să-și atingă atât de bine și atât de reparator ținta, lăsând tuttora sentimentul liniștitor ca s-a împlinit o dreptate inexorabilă și s-a deschis un drum spre pace? Nu e nimic de ordin supranatural. Intenția și asistența divină se împlinesc cu mijloacele conștiinței umane. În *Polyeucte*, conversiunea lui Félix venea brusc, voit, în formă neverosimilă. Racine evită asemenea situații. Într-adevăr, lasă a se înțelege că asupra personajelor poate pluti fie grația, fie reprobarea divină. Dar aceasta nu cu ostentație, aprioric sau mistic. De-a lungul întregii lor manifestări, aceste personaje nu încetează o clipă de a fi ele însele, de a-și aparține integral, construindu-și singure soarta, toate

acestea în raza voinței, a pasiunilor, a puterilor de înțelegere, a îndemnurilor lor spre crimă sau spre virtute.

Logica situațiilor care alcătuiesc acțiunea se întregește cu una tot atât de strânsă a personajelor. Trăsătura pusă în lumină la fiecare constituie exact veriga prin care intră în acțiune, asigurându-i acesteia progresiunea și deznodământul. Totodată ajută la închegarea unui tablou de epocă: regatul Iudeei, sub dominația teribilei principese din Tir. Mathan este ambițios, cinic și apostat; Nabal este un ismailit cupid și lipsit de scrupule; împreună cu garda adusă din Tir și cu preoții lui Baal instituit ca divinitate oficială, slujesc politica uzurpatoare și sanguinară a tronului. Abner este onest, prudent, dar și cu ezitări, în parte explicabile, în parte slăbiciuni. Ca soldat, slujește o autoritate de stat în care nu crede, dar pe care o acceptă ca singura posibilitate de a se păstra ordinea interioară și a exista o pază la frontieră. Joad mânuiește oamenii și situațiile cu artă, cu știință și cu superioritate morală. E și preotul, și conducătorul politic. Credița lui îi dă sentimentul că trebuie să comunice semenilor săi mesajul ceresc; înțelepciunea lui îi ajută să scruteze realitățile, asumându-și adevărurile și răspunderea acestora.

Iar Athalie? A dobândit tronul prin crimă; și-l menține prin teroare și corupție. Îi sunt devotați – dacă îi putem numi așa – doar câțiva favoriți care la adăpostul ei își urmăresc interesele personale; de fapt, e mai mult prizoniera decât stăpâna lor. La Ierusalim, poporul o privește ca pe uzurpatoare; o păzesc gărzi de mercenari aduse din țara ei. O seamă de acțiuni întreprinse i-au reușit, pentru că s-au găsit naturi lașe gata să i se pună la dispoziție. Dar Joad știe că aceste devotamente de circumstanță se vor prăbuși de îndată ce balanța soartei va începe să-i fie mai puțin favorabilă. Nu este o forță, cum s-ar părea; realitatea se află mult sub aparențe. Are pasiuni, ferocități, acte de lăcomie, capricii autoritare, nu însă și o politică propriu-zisă. Nu i-a lipsit totuși o calitate: îndrăzneala. Și am putea adăuga: îndrăzneală, fără să-și facă scrupule, fără să simtă vreo remușcare, să se teamă de moarte. De această îndrăzneală are nevoie, mereu, mai mult decât de orice; fără ea s-ar prăbuși în orice clipă de pe tron. Totuși, nu mai dispune în totul de vechile ei resorturi. Bătrânețea i le-a măcinat în parte; vechea ei energie i s-a mai redus. Nu știe să primească povara anilor cu simplitate și stăpânire de sine. Resimte bătrânețea cu un sentiment de rușine. Iată însă și un fapt nou, neașteptat. Un glas dinăuntru, parcă, a început s-o cheme la judecată. Anume temeri vagi, ascunse, o frământă. Pe de o parte, ar vrea să-și afirme cu aceeași stăruință puterea; pe de altă parte, simte nevoia de a se destăinui cuiva, de a-și justifica purtarea. Pe pământ, până acum, nu s-a temut de nimeni, nu a dat nimănui socoteală; iată însă că începe s-o sperie cerul. Nu și-a părăsit superstițiile; se închină încă zeului Baal căruia i-a înălțat un templu în inima cetății; se întreabă totuși dacă faptul că a declarat război lui Iehova o poate lăsa liniștită. Puterea, adulările, tăcerile umile ale celor înfrânți, obișnuința ca întotdeauna să i se dea dreptate – toate acestea au făcut-o pretențioasă și trufașă. Acum această trăsătură îi este împresurată de teamă, neliniște, nesiguranță. Ceva în ea se clatină. Ora inevitabilă va veni. Joad, cu înțelepciunea și divinația lui, o prevăzuse în totul. Athalie se prăbușește ca un uriaș cu picioarele de argilă.

Acțiunea se petrece în templul din Ierusalim, în vestibulul care duce la apartamentul marelui preot. De aici, poetul ținea ca privirile și imaginația spectatorului să străbată mai departe, intuind țara, poporul, templele, ceremoniile, frământarea sufletelor, starea de îngrijorare din cugetul unei mulțimi în conflictul moral cu puterea. Corul, și el, trebuia să susțină și să întregască această atmosferă, adresând rugăciuni divinității (actul I), celebrând înțelepciunea precoce a lui Joas, viitorul rege (actul II) sau exprimând sentimentul comun de îngrijorare atunci când Athalie dădea soldaților săi ordinul de a împresura templul (actul IV).

Athalie încununează o carieră. În sinteza ei artistică recunoaștem toate trăsăturile caracteristice ale lui Racine, definindu-l ca om și ca poet: cultură, erudiție, lirism, spirit grec, nevoie dureroasă de meditație, eliberare intimă prin reculegere, freamătul responsabilității morale, universalism creștin; în plus, un mare simț al teatrului, în punctul său de plecare bazat pe un instinct profund, în cele de culminație expresie de știință, exegeză, tehnică și maturitate genială.

15. Arta lui Racine

Arta lui Racine este o artă rafinată. Poartă pe ea două peceti: geniu și meșteșug. Inefabil și rațiune, fluid poetic și cristalizare: rareori acestea s-au putut întâlni într-o elaborare mai savantă, într-o simbioză mai unitară și mai expresivă. Rareori, de asemenea, exigențe ale limbajului și ale faptului dramatic s-au integrat într-o atât de strânsă și definită corespondență.

Din complexul manifestării umane, Racine alegea pentru piesele sale situații de tensiune sau de solemnitate sufletească, unele privind dezlănțuiri de pasiuni suverane, altele înfățișând majestatea suferinței, a durerilor adânci, a marilor renunțări și abnegații. Pentru ca aceste situații să poată căpăta pe scenă suflul lor înalt, dobândind în același timp relief și măreție, Racine a înțeles să le încadreze în arhitecturi severe și să le dea ambianță clasică. Între contemporanii săi este acela care a intuit această condiție cu cea mai justă perspicacitate și a respectat-o cu cea mai multă strictețe.

Racine elimină surplusul de culoare, de imagine, de efect scenic. Evită să alunece în beții de pitoresc; decor, costume, gesturi, exclamații. Rămâne departe de artificii, detalii și anecdotă; e împotriva concesiilor făcute gustului vulgar, putând să tulbure puritatea sentimentelor în cauză ori să umbrească demnitatea eroului tragic. Va lăsa ca principala sarcină și principala răspundere a comunicării dintre eroul tragic și public să treacă pe seama limbajului. Există oare vreun sistem de semne mai intens, mai străbătător, mai viu, mai elocvent, mai nuanțat, mai capabil să acopere vaste întinderi emoționale? Racine nu și-a pus o asemenea întrebare în mod sistematic; contextual însă i-a simțit utilitatea și i s-a conformat practic. Mișcările spectaculare, fastul, scenele de teroare, lacrimile, suspinele, implorările dureroase, toate acestea au în vedere un public doritor în primul rând de comunicări fizice; sau, cu alte cuvinte: un public așteptând ca pateticul să se exteriorizeze, să capete

forme concrete, nu să-l trăiască intim, să-i resimtă puterea intrinsecă. Or, ca poet, Racine nu se gândea să compună pentru acest public, ci pentru unul al culturii, capabil să discearnă între comunicarea fizică și cea intelectuală, dispus să adere spre acesta din urmă. Nu e nevoie neapărat ca faptele care alcătuiesc acțiunea să se petreacă în întregime sub privirile spectatorilor; e destul ca acestea să fie *spuse* ori să se limiteze la punctele lor nodale și explozive. De aici, tendința ca acțiunii să i se prefere *discursul*. Poetul îi acordă încrederea lui totală. A și declarat în repetate rânduri: înțelege să pună în tragedie numai ceea ce are puțința de a trece din acțiunea în vorbire. Adevăratele resorturi ale faptei umane, inclusiv cele inspirate de fatalități, sunt cele care sălășluiesc și se petrec în inimi.

Romanticii, mai târziu, vor pretinde că aceasta însemna o soluție de simplificare și de comoditate. Considerăm că nu au dreptate. Ce numesc ei „simplificare“ era în realitate un produs sublimat de concentrări și esențe. Tot așa și în ce privește obiecția de comoditate. Adevărul aici e tocmai contrariul. Poetul ar fi putut să-și împartă răspunderile și cu alți artizani ai spectaculozității; de fapt, le-a luat asupra lui pe toate. Oarecum, refuza ajutorul fizic pe care ar fi fost în măsură să i-l procure punerea în scenă, agitația actorului, până la un punct și exteriorizările emoționale ale publicului; rămânea astfel să se bizuie doar pe forța de adevăr și de comunicare a cuvântului său poetic. I-a conferit acestuia funcțiuni determinante și semnificații hotărâtoare. Cuvântul pentru el era mai mult decât un simplu instrument; îi apărea prin excelență drept modul cel mai capabil să exprime esența faptelor de viață incluse într-un proces dramatic.

Poetul are afinități profunde cu arta greacă. Nu s-a gândit niciodată să imite propriu-zis viața, s-o descrie, s-o privească analitic în desfășurarea ei, ce-l interesează e s-o *reprezinte*. Departate de el preocuparea de a-i identifica datele certe, imediate; își impune însă s-o transfigureze, comunicându-ne astfel asupra ei elemente și adevăruri generale. Trece dincolo de experiența cotidiană, aceea pe care – să zicem – încercase s-o înfățișeze tragedia realistă. Înțelegea ca marile sentimente să fie încredințate numai unor naturi puternice, demne de o asemenea investire. Sub acest raport, eroul său se apropie de tipul eroului din tragedia greacă. Poetul nu s-ar fi simțit la largul său având de mânuit eroi recrutați din masa obișnuită a umanității. Îi trebuiau nu căutări, aproximații sau presimțiri, ci de-a dreptul chintesențele acesteia. Ni se lămuresc totodată și condiții privind limbajul menit să le exprime. Și anume: un limbaj sobru, susținut, un limbaj de înălțimi și de ținută intensă, capabil să aducă în lumină pasiunea însăși, mai mult decât diferitele ei moduri de manifestare. Era firesc deci ca poetul să frâneze tot ce putea să pară manifestare spontană, mișcări pornite din dezordinile inimii, traduceri ale acestora în strigăte, rostiri nearticulate, descumpăniri ale frazării. Forța intimă a sentimentelor, ca și contenența lor sublimă, trebuie redată cu mijloace adecvate. Racine și-a dat seama că pentru a le exprima adevărul lor de esență trebuia să le încadreze într-o egală inflexibilitate stilistică.

Socotim că în nici un alt teatru modern ca în teatrul lui Racine nu am putea întâlni o mai mare sobrietate, o mai disciplinată reținere a gesturilor și a izbucnirilor. Îndrăgostiții nu se sărută; pasionații iubirii nu ajung niciodată unul în posesiunea celuilalt; trăirea momentelor de durere se petrece fără scene sfâșietoare; în clipele lor de furie, de exaltare și paroxism al patimii, eroii nu-și pierd stăpânirea de sine, nu ajung la forme ale dezarticulării; blestemele și presimțirile sumbre devin într-adevăr amenințări și proteste vehemente, rechizitorii zguduitoare, asprimi fatidice, fără însă ca în acestea să se strecoare, fie și în treacăt, vreo notă injurioasă. Chiar în situații de culme, cu suflete chinuite de suferință sau răscolite de frenezii pasionale, se păstrează o măsură și o rigoare, le-am putea numi măsura și rigoarea civilizației. Iubirea și răzbunarea nu se consumă în dezlănțuiri violente; epilogurile lor tragice – suplicații, renunțări, moarte – capătă înțelesul unor ritualuri înalte în a căror ceremonie putem desluși produsul de sublimare al unor nesfârșite frământări sufletești.

Aceeași sobrietate stăruie și în stilul poetului. Totul e menținut în limite riguroase. Poetul implică în elaborările sale numai elemente apte să intre într-o arhitectură, să se supună regulilor de ordine și de unitate ale acesteia. Cazurile în care s-ar părea că Racine s-a abătut din raza metaforelor contingente sunt puține. Vocabularul poetului nu totalizează mai mult de două mii de termeni. Dar fiecare din aceștia își înscrie o personalitate proprie; fiecăruia i se dă forță, adâncime, strălucire, putere de a stabili relații. Imaginile sunt discrete; au însă atâtea justete, atâtea echilibru, atâtea sprijin în realitatea intimă a fenomenelor sufletești, încât prin aceste caracteristici ajung să dobândească autoritate, orizont și măreție. Tot ele, de altminteri, îi conferă limbajului racinian și valoarea dramatică. Pe scenă, adevărul și precizia din acest limbaj obligă la sonorități aparte. Creează în sufletele spectatorilor o stare de tensiune. Imprimă atmosferă demnă, pregnantă; vom putea simți în inefabilul acesteia și fiorul căldurii emoționale, și satisfacția lucidă a inteligenței solicitate.

Racine folosește termeni dintre cei mai simpli, mai uzuali. Nu recurge la expansiuni și culori tari, amețitoare, capabile să lase impresia de bogăție și originalitate. Nu e de mirare deci că s-a putut ca multora vocabularul poetului să le pară sărac și stilul său prozaic. Printre aceștia – neașteptat – se află și Sainte-Beuve; se cunoaște afirmația marelui critic despre limbajul poetului: „*il rase parfois la prose*”¹. Adevărul însă trebuie căutat dincolo de aparențe. În simplitatea expresiei raciniene există forță, precizie, concentrare. Se adresează sensibilității, ca și rațiunii. Poetul deține știința de a surprinde fenomenul sufletesc în punctul său maxim de incandescență, acela sub stăpânirea căruia putem căpăta impresia că pasiunea și viața se confundă. S-a observat – socotim, nu fără dreptate – că eroii lui Racine nu ar avea nevoie să trăiască mult. Sub ecranul acelei zile unice pe care poetul le-o destină în eșafodajul acțiunii lui dramatice, acești eroi capătă puțința să-și concentreze viața, să se desfășoare pe toată gama lor pasională, să ni se dezvăluie integral. În asemenea situații ar fi fost nepotrivit să se intervină cu speculații ori podoabe; nimic nu putea să fie mai potrivit pentru a exprima și a impune această

1 „Atinge câteodată proza”; în *Port-Royal*, t. IV.

chintesență decât cuvântul simplu, energic, pătrunzător, așa cum l-a intuit și l-a cristalizat Racine.

Putem remarca în stilul lui Racine o bogată împletire de frumuseți: frumusețe de gândire, frumusețe a sentimentelor, a cuvântului și a expresiilor, frumusețe a construcției arhitectonice, a imaginilor, a versificației și a cadențelor, frumusețe a euritmiei generale; în plus, o frumusețe – greu de caracterizat – a farmecului interior, a unor învăluri tăcute, a magiei răsărite din combustiuni misterioase de artă și de simțire.

S-a pretins totuși că în ce privește frumusețea de gândire, Racine s-ar situa mai jos decât Corneille. Afirmația îl umplea de indignare pe Boileau. Ne putem da seama din ce judecăți provenea. Corneille se complăcea să pună în gura eroilor săi rostiri sentențioase. Textele lui sunt presărate cu reflecții asupra oamenilor sau asupra vieții concepute și formulate aproape ca maxime. Faptul contribuia ca stilul să capete accente și sonorități scânteietoare. Racine, în genere, e străin de acest procedeu. Găsim și la el adesea idei generale; dar acestea îl interesau nu pentru adevărul lor abstract, ci ca mobiluri ale unor acțiuni particulare. În *Britannicus*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Athalie* – ca să nu ne referim decât la acestea – apar în mod frecvent învățăături morale, considerații de principiu asupra vieții sau asupra conduitei umane. Să încercăm o clipă a le desprinde din contextul în care au fost cuprinse, lăsându-le să circule singure în baza înțelesului lor general; vom constata îndată că fosforescența lor va fi mai palidă și că din utilitatea lor psihologică se va pierde. Discursul pe care Burrhus îl adresează lui Neron conține de fapt un elogiu al clemenței (*Britannicus*, actul IV, sc. 3). Corneille, presupunem i-ar fi imprimat accente de pledoarie, de disertație filozofică, de lecție înaltă clădită pe adevăruri impersonale. Racine însă îi va da un caracter mai direct, mai uman, de comunicare de la cuget la cuget, unul al înțeleptului îndurerat care încearcă asupra fostului său discipol o acțiune disperată de regenerare.

Stilul lui Racine, repetăm e simplu, egal și unitar. Acesta nu va împiedica însă ca în cuprinsul lui fiecare personaj să-și constituie partitura proprie, revelatoare sub raport psihologic. Andromaque, natura adâncă, își trăiește durerea cu concentrare; o exprimă cu o liniște ce ne tulbură prin omenescul ei limpede, natural, în care aproape fiecare cuvânt exprimă totodată și o egală tăcere:

*Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui;
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui!*

1 În traducere lui D. Nanu: „Treceam spre locuri unde ții fiul meu închis / O dată-n zi, tu singur îngăduiși, stăpâne, / Să-mi văd unicul bine ce azi îmi mai rămâne / Din țara mea pierdută... Cu el m-alin din plâns; / Și astăzi, toată ziua, la pieptu-mi nu l-am strâns!”

Hermione, dimpotrivă, e inegală, crudă, geloasă, frenetică, pe cât de orgolioasă în unele clipe, pe atât de gata să se distrugă prin umilire în altele; vorbirea ei zguduită, cu salturi și contraste, ne-o înfățișează ca atare:

...*Perfidie, je le vois,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi!
Ton couer, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.
Tu lui parles du coeur, tu la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux;
Va lui jurer la foi que tu m'avais juré;
Va profaner des dieux la majesté sanée:
Les dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte au pied des autels ce coeur qui m'abandonne;
Va, cours; mais crains encore d'y trouver Hermione.'*
(ACTUL IV, SC. 5)

Nu mai puțin, poetul izbutește să ne comunice și ambianța specifică în care își așează personajele sale istorice sau legendare. În *Iphigénie* parcă ne ajung din toate părțile ecouri ale poeziei homerice; *Phèdre* ne poartă într-o lume fabuloasă din vremuri mitologice, fapt fără care ne-ar fi fost cu neputință să acceptăm deznodământul miraculos; *Athalie* ne întreține într-o stare de spirit ca și cum ne-am afla în fața sanctuarelor. Și acestea, în cea mai mare parte se datorează acelorași distilări ale limbajului, cu puterea lui de concentrare și de sintetizare. Imagini mitologice, metafore, perifraze: felul cum stilul poetului le înlănțuie și le dozează face să învie trăsături din poezia aezilor și a primilor poeți lirici, evocă timpuri îndepărtate în care imaginația comună popula pământul cu eroi și ne ajută să resimțim prezența acelui Olimp încărcat de pitoresc și de culoare, totodată sălbatic și răzbunător, dispus ca și pentru simple contrarietăți să jertfească oricâtă inocență omenească. În ce privește poezia din cele două drame religioase, Lamartine – bineînțeles cu o notă pronunțat catolicizantă – ținea să afirme: „...în *Esther*, limbajul lui Racine este limpede ca și copilăria, duios ca și pocăința, îmbălsămat ca și fumul de tămâie din tabernacole; nu versuri așteptăm să răsune, ci o muzică de îngeri; respirăm pe lângă poezie și sfîntenie“; „...în *Athalie* – adaugă mai departe poetul – ascultăm un idiom care nu a mai fost vorbit decât o dată, de către Iehova cu profeții săi și cu poporul său ales, printre fulgerele de pe Sinai...“.

1 În traducerea lui D. Nanu: „...Viclene... nu te-ascunde.../ Înnumeri câte clipe le pierzi aci? Răspunde!/ Grăbit să-ți vezi mireasa iubită, strălucind./ Tu suferi să vezi alta din vremea ta răpind!/ Da, ochilor li-i teamă comoara să nu-și piardă;/ Nu te mai țin, nul du-te mai grabnic și-o dezmiardă.../ Tu jură-i tot credința ce mie mi-ai jurat./ Pătează măreția altarului curat./ Căci n-o să uite cerul prea drept, și prea cuminte./ Că te-au legat de mine aceleași jurăminte./ Ia-mi inima, și-o calcă pe trepte de altar./ Dar teme-te acolo de geamătu-i amar!“

Suntem în fața unui artist complex, activ și curajos, cu forță temperamentală și cu disciplină de gândire, cu geniu inventiv și cu putere de reținere, cu liniște și cu judecată de constructor în prezența greutăților, hotărât să găsească principii și căi de unificare între oricâte contraste. În formă nobilă, cu linie clasică și voință arhitectonică, a dezbătut și zugrăvit pasiuni dintre cele mai violente ale inimii. Într-un limbaj concentrat, esențial, a izbutit să includă, cu tumultul lor efervescent și cu prelungirile lor stăruitoare, sălbăticiile unor sentimente intense, pornite inexorabil din adâncimi primare ale naturii umane. În armături solide, de cea mai strictă ordonanță, a înfățișat, cu freamătul și adevărul lor imponderabil, taine și fragilități ale sufletului omenesc, răscoliri ale cărnii, dureri și neliniști izvorâte din patimi neîmplinite. Eroi lui sunt oameni sfâșiați de pasiuni fundamentale; ambiție, iubire, ură, curaj, cruzime, duplicitate; poetul i-a înțeles, a străbătut în intimitatea lor profundă, a putut să surprindă aici jocul acela fatidic în stare să dizolve distanța dintre viață și moarte, scrutându-le manifestările lor de nestăpânire cu marea sa stăpânire de sine. A știut ca în tiparele stricte ale unei arte exegetice și rafinate, folosind un limbaj demn și limpede, să includă violențe și dezlănțuiri ale sentimentelor ori ale caracterelor, fără ca prin încadrarea lor în reguli acestea să-și piardă patosul și mișcarea. A celebrat lupta, frământarea, sfâșierea intimă și nefericirea, dar nu cu gândul ca asupra acestora să solicite sentimente și compasiuni de melodramă, ci dimpotrivă, întocmai ca în tragedia clasică, făcându-ne să simțim cum asupra lor plutesc blesteme sau majestăți ale destinului. S-ar fi putut ca atât structura sa integrală de poet cât și fervoarea sa religioasă să-l fi ținut în marginea teatrului propriu-zis; or tocmai acesta este încă un aspect al miracolului racinian: fără nici o concesie făcută spectacolului ca atare, fără nici o ieșire din matca severă a unor principii clasice de poetică, fără nici o abdicare de la impulsurile proprii în favoarea unor convenții sau tradiții constituite, a înfăptuit o operă de teatru durabilă, într-adevăr, nu ca să stârnească valuri de popularitate, ci ca să officieze în temple de cultură¹.

1 Roland Barthes, într-o lucrare recentă încercând să reconstituie antropologia raciniană pe baze structurale și analitice – structurale prin aceea că tratează tragedia ca un sistem de unități și funcțiuni, analitice prin felul cum consideră psihanaliza drept singurul limbaj capabil să exprime frica de lume – socotește că „mitul Racine” cu cortegiul său alegoric (Simplificitate, Poezie, Muzică, Pasiune ș.a.) reprezintă o piedică în calea adevăratei înțelegeri a poetului. Racine, în concepția lui Roland Barthes, este un autor impur, aproape baroc, amestecând elemente de tragedie cu elemente din viitorul teatru burghez, toate acestea într-o alăturare discontinuă, fragmentată, ireconciliabilă sub raport estetic. Afirmă că azi teatrul lui Racine este pe trei sferturi mort; se îndoiește că ar mai putea fi jucat pe scena contemporană. Sau, dacă totuși lucrul se încearcă, atunci să avem curajul de a renunța la mitul amintit, întrucât acesta nu reprezintă în fond decât o „operație de securitate”, cu scopul de a trece pe seama teatrului psihologic și burghez ceva din măreția teatrului tragic. Deopotrivă, cere să renunțăm a ne mai căuta în teatrul lui Racine; chiar dacă am găsi ceva, aceasta nu ar fi partea cea mai fericită, nici din operă, nici din noi. Teatrul lui, ca și teatrul antic, ne poate privi mai mult prin latura lui stranie decât prin cea de familiaritate. Raportul nostru cu acest teatru – concludă autorul amintit – este distanța. De aceea, dacă vrem să-l păstrăm pe Racine, să-l așezăm cât mai departe.

Sunt speculații, pe care desigur le putem înregistra cu interes, fără însă ca deocamdată să ne dea impresia că ar putea înlocui interpretarea clasică. (R. Barthes, *Racine*, Paris, 1965).

Poate că nu există un teatru mai dur, cu situații mai crude, cu finaluri mai necruțătoare, cu sfâșieri mai dureroase ale ființei umane; dar, departe ca acestea să producă teamă sau oroare, dimpotrivă ne aduc în umanitate, ne ajută să o înțelegem, ne inspiră respect și simpatie, ne înarmează sufletește și moralmente în fața implicațiilor de suferință ale vieții.

16. Rivali, discipoli, contemporani și urmași ai lui Racine

În raport cu Corneille, influența exercitată de Racine asupra contemporanilor și urmașilor lui imediați e mai redusă. Corneille avusese de partea lui elocința, patetismul, nota eroică și sublimă; Racine, în schimb, e mai meditativ, practică o reținere interiorizată, tinde spre o perfecțiune de măsură și armonie. Primul cucerea dintr-o dată; celălalt se cerea înțeles mai pe îndelete. Strălucirea lui Corneille avea în ea ceva orbitor; nimeni aproape nu se gândea că l-ar putea întrece. Pe Racine însă mulți l-au privit ca pe egalul lor, sau chiar mai puțin decât atâta. În realitate, între cei despre care s-a pretins că i-ar fi discipoli sau urmași, nimeni nu iese din comun. În genere avem de-a face cu imitatori și epigoni; repertoriile lor de multă vreme nu mai prezintă decât interes documentar.

Trecem peste rivalitatea pe care i-a arătat-o tot timpul Thomas Corneille; despre opera acestuia ne-am ocupat anterior.

Ne oprim mai întâi asupra lui Nicolas Pradon (1632–1698), autorul căruia rivalitatea cu Racine și incidentul din jurul *Phèdre* i-au adus o tristă celebritate. Înainte de *Phèdre et Hippolyte*, tragedia prin care, instigat de protectorii săi încercase să provoace căderea piesei cu același nume a lui Racine, compusese *Pyrame et Thisbé* (1674) și *Tamerlan ou la Mort de Bajazet* (1676). Ulterior va mai da la iveală: *La Troade* (1679), *Statira* (1680), *Régulus* (1688), *Germanicus* (1694) și *Scipion l'African* (1697). Toate erau scrise în grabă; e limpede că autorul nu urmărea perfecționarea literară, ci efectul de teatru, succesul de moment. Imita pe Racine; și mai cu seamă, ca să fie pe placul publicului educat de acesta, introducea în acțiunea tragică și o intrigă amoroasă. Numai că aceasta era făcută în mod stângaci, fără artă și fără adevăr psihologic, pe alocuri dând naștere la efecte ridicole. Într-adevăr, ce rost putea să aibă, în ultima sa tragedie, ca în plină campanie războinică Scipio Africanul să se îndrăgostească de nepoata lui Hannibal și ca pentru generalul roman, eroul de la Zama, să suspine o altă cartagineză, fiica lui Hanno?

O excepție, oarecum, în acest cor de mediocritate, o constituie tragedia *Régulus*. Autorul aici se îndreaptă mai mult spre Corneille. Episodul de iubire e lăsat pe plan secundar, atribuindu-i-se doar un rol de ornament. Piesa capătă consistență prin zugrăviri ceva mai energice ale unor virtuți romane.

Amintim mai departe pe Philippe Quinault. În laborioasa lui operă de teatru avem de numărat și câteva tragedii: *La Mort de Cyrus* (1656), *Amalasonte* (1658), *Astrate, roi de Tyr* (1665), *Pausanias* (1668), *Bellérophon* (1671). Dintre rivalii lui Racine este cel care merită principala considerație. Ideea centrală în toată

creația lui dramatică este iubirea. Corneille o folosea mai mult ca element întregitor; Quinault însă o introduce în chiar miezul acțiunii. Aproape nu există patronaj implicat în acțiunile sale – indiferent vârsta, demnitatea sau rangul social – căruia să nu i se atribuie o îndrăgostire. Criteriile ei sunt suverane: totul – demnitate, onoare, respect filial, recunoștință, dragoste paternă – i se subordonează. Tratatul dramatică însă e lipsită de putere. Autorul nu ajunge niciodată la zugrăviri intense ale iubirii geloase, neliniștii ori suferinței chinuitoare. Totul se menține la un nivel de eleganță abilă, de afectivitate spirituală, de subtilități agreabile. S-a spus cu drept cuvânt: Quinault este un autor îndemânatic; dar ceea ce găsim în dramele sale nu este propriu-zis o zugrăvire vie și dramatică a iubirii, ci mai mult un comentariu asupra acesteia, ingenios în aparență, dar rece și necomunicativ în fond.

Pe scena de teatru, contemporanii l-au aplaudat; ca scriitor însă nu l-au prețuit peste cât se cuvenea. Boileau spunea cu ironie: „Eroii lui Quinault vorbesc bine de altminteri, și până ajung la acel «vă urăsc», totul e rostit cu blândețe...”. Iar La Bruyère găsea necesar să precizeze că „tragedia nu trebuie să fie o rețea de sentimente plăcute, de declarații afectuoase, de conversații galante, de portrete agreabile, de cuvinte dulcege”.

De la ieșirea lui Racine din actualitate, totul denota un fenomen de criză. Numeroșii autori atrași de strălucirea genului – printre ei Campistron, Danchet, La Grange-Chancel – făceau ca tragedia să apară mai mult ca un gen de rutină; sub povara unor convenții, ca și sub aceea a unei industrii de teatru, genul își pierdea măreția poetică și suflul metafizic.

Antoine de la Fosse, sieur d'Aubigny (1653–1708), este important prin felul cum a încercat să aducă în tragedie un suflu de regenerare. Avem de la el patru tragedii: *Polixène* (1696), *Manlius Capitolinus* (1698), *Thésée* (1700), *Corésus et Callirhoé* (1703). Dintre toate, singură *Manlius* îi va asigura o reputație, celelalte erau concepute într-un spirit românesc pe cât de convențional și depășit, pe atât de fad și neconvingător.

Revenim la *Manlius*. Fondul era extras din cartea a IV-a a lui Titus Livius, dar adaptat unor situații contemporane prin elemente luate din *Conjuration de Venise*, un roman de Saint-Réal, și mai ales după modelul lui Thomas Otway din *Venice preserved*. E întâia oară când o piesă engleză devenea izvor de inspirație în teatrul francez.

Evenimentele din drama engleză, cuprinse acolo într-o desfășurare mai largă, sunt aduse aici în tiparul strict al „regulilor”. Din această cauză, multe din ele și-au pierdut vivacitatea și expresia caracteristică. Faptul însă e compensat printr-o seamă de însușiri, unele privind factura poetică, altele caracterele puse în cauză. Subiectul are în centrul lui sentimental prieteniei. După atâtea insistări asupra dragostei, devenite în bună parte stereotipie, faptul constituia o noutate. Servilius și Manlius alcătuiesc un cuplu viu și sesizant al prieteniei. Disperarea celui dintâi, dându-și seama că prin slăbiciune a contribuit la pierderea prietenului său, e zugrăvită și condusă cu autoritate. Hotărârea de a-l prăbuși pe acesta de pe stânca tarpeiană, crușându-l

astfel de rușinea și umilința suplicului, e înfățișată convingător, cu siguranță. Nu mai puțin, Manlius are curaj și noblețe. Versul pe care îl rostește în clipa când își ia rămas bun de la prietenul vinovat, dar pe care continuă să-l iubească din toată inima, e celebru: „Las remușcării tale grija de a mă răzbuna!”¹

Talma, marele tragedian francez din secolul al XIX-lea, număra rolul lui Manlius printre rolurile sale favorite.

Încheiem seria cu Longepierre (numele întreg: Hilaire-Bernard de Requeleyne, baron de Longepierre). A trăit între anii 1659–1721. S-a manifestat în mod precoce printr-un interes viu și nuanțat pentru cultură. Devenise, prin studiu ca și printr-o preferință cât se poate de marcată, un excelent elenist. A luat parte la celebra *Querelle des Anciens et des Modernes*, înscriindu-se în tabăra celor vechi, deschizând prin *Discursul* din 1687 un puternic foc polemic împotriva lui Perrault și întreprinzând o acțiune susținută de traduceri din clasicii greci: Anacreon, Teocrit, Bion, Moschus.

Pentru teatrul tragic propriu-zis a scris punți. *Médée* (1694), *Sesostris* (1695) și *Électre* (1702). Li s-au făcut primiri reci. Doar mai târziu, în secolul următor, și aceasta în bună parte datorită actrițelor distribuite în rolul principal, *Médée* avea să intre mai statornic în repertoriile teatrelor. Totuși, apariția acestui autor este interesantă și merită să fie subliniată. Longepierre a militat în favoarea unei idei care îi era scumpă: pentru ca tragedia să fie scoasă din lăncezeala sau epuizarea pe care începea s-o anunțe, nevoie de vivificarea spiritului grec și a imitație după acesta. A ales *Medeea* lui Euripide, și pentru că tema iubirii pasionale și geloase se afla în preferințele publicului contemporan de teatru, dar mai ales pentru că vedea în această tragedie una din cristalizările fericite ale spiritului grec. *Électre*, reprezentată opt ani mai târziu, a fost întâmpinată aproape cu refuz. La publicul vremii, Sofocle găsea mai puțină audiență decât Euripide. Ideea de a se aduce pe scenă o tragedie fără episoade de iubire descoperea în jurul ei cugete reci; celor mai mulți le apărea ca dintr-o altă lume, definitiv apusă.

17. Încheiere

La capătul acestor dezvoltări și analize reținem două date: 1636, premiera *Cid*-ului, și 1691, reprezentarea ultimei drame a lui Racine, *Athalie*. De-a lungul celor cinci decenii cuprinse între aceste date, genul tragic a putut cunoaște o intensă dezvoltare, înscriind în cultura lumii o nouă perioadă de clasicism. Comeille și Racine, în epoca modernă, deveneau acum ceea ce fuseseră Eschil și Euripide în Antichitatea elină: coloane străjuind templul tragic.

Curând după dispariția celor doi mari întemeietori, tragedia a început să decadă. Eșecul *Electrei* – ca să nu vorbim decât despre acesta – este revelator. Pentru multă vreme avea să rămână învingătoare tragedia romanescă. Adică tragedia cu episoade de iubire, cu edulcorări și convenții, cu decor mitologic, cu efecte de

¹ *Je laisse à tes remords le soin de ma vengeance!* (act. IV, sc. 4).

teatru, cu intervenții miraculoase, cu împlânziri artificioase ale situațiilor crude, toate acestea în detrimentul acțiunii severe, cu studiu de caractere și zugrăviri puternice de sentimente.

Tragedia astfel convențională constituia un pas sigur spre un gen nou: spectacolul de operă. De fapt, procesul începuse mai de mult; putem spune, cu trei decenii înainte. Moda italiană, stilul vieții de curte, gustul pentru spectacole fastuoase al lumii aristocratice în frunte cu regele însuși, în plus, muzica facilă și grațioasă a lui Lully, textele elegante ale lui Quinault precum și tradiția agreabilă a pastoralelor – toate acestea alcătuiau un cadru de convenții favorabil pentru ca reprezentațiile de operă să pătrundă în gustul vremii, să umbrească teatrul grav, să câștige adeziunea unei bune părți a publicului. Și chiar mai mult decât atât: să influențeze ori să oblige la concesiile de circumstanță chiar autori de seamă, pe însuși Corneille, dacă ne gândim la cele câteva „*pièces en machines*” pe care le-a încercat, precum și pe Racine, dacă admitem că un timp acesta s-a aflat sub fascinația lui Quinault.

Din tragedia propriu-zis raciniană se mai păstra doar cadrul. În ce privește însă partea bazată pe observare și analize de fapte, aceasta trecea în umbră, aproape desființându-se, lăsând să troneze convenția, artificii și decorul. În asemenea condiții era greu să se găsească substanță valabilă pentru toate cele cinci acte de rigoare; rămânea ca acestea să fie umplute cu discursuri, cu dialoguri prelungite inutil, cu lamentații amoroase, cu solemnități de suprafață, cu perpetuări formale ale manierismului tragic. Aparent, în virtutea unei inerții în care faptul strict de teatru predomina asupra celui literar, publicul continua să aplaude asemenea producții; în realitate, acestea începeau să-l obosească, denotând astfel că procesul de criză prin care perioada clasică lua sfârșit se afla în plină desfășurare.

Romanticii, mai târziu, aveau să înscrie față de Racine o pagină de injustiție. Musset, pe de o parte, îl numea „inimitabilul Racine”; pe de altă parte, în studiul său *De la Tragédie*, afirma că poetul ar fi lăsat în urma sa „o detestabilă școală de flecărire”. Adevărul e că toate acele forme de îmbătrânire și de exagerare din tragedia pseudo-clasică, împotriva cărora se vor revărsa cu sarcasm admiratorii fanatici ai lui Victor Hugo, nu proveneau de la Racine, nici din imitarea lui propriu-zisă, ci dintr-un complex diferit de împrejurări. Racine fusese un model de disciplină, de analiză, de exactitate în zugrăvirea sentimentelor și a pasiunilor, de construcție riguroasă, de vocabular sobru, de stil artistic. Erorile urmașilor trebuie căutate nu în felul credincios de a-și fi urmat maestrul, ci dimpotrivă, în depărtarea lor de acesta.

De altminteri posteritatea, cu logica ei reparatoare, nu va înceta să-și spună cuvântul. Atâția eroi ai dramelor romantice, a căror strălucire păruse o vreme orbitoare, au căzut în desuetudine; dimpotrivă, eroii din *Andromaque*, din *Phèdre*, din *Iphigénie*, din *Bajazet* și din altele au reapărut pentru a intra definitiv în repertoriile permanente ale teatrelor naționale, cu temeiuri de universalitate recunoscută.

De ce perioada de înflorire a tragediei a durat atât de puțin? Întrebarea e delicată. De fapt, nici epoca lui Pericle la Atena, nici secolul lui August la Roma, nici strălucirea elisabetană în Anglia și nici „secolul de aur” spaniol nu depășiseră

cu mult această durată. Aceia care un faptul pe seama genului în sine au în parte dreptate. Genul tragic nu deține flexibilități interioare prin care să se poată reînnoi cu ușurință; cantonat în câteva teme stricte, e inevitabil ca în cuprinsul lui fenomenul de uzură sau de rutină să intervină repede. Adăugăm la acestea și o mare condiție spirituală. Tragedia implică stări de tensiune, beții sacre ale înălțimii, confruntări cu forțe misterioase ale existenței, întrebări cruciale asupra destinației umane, acte sfâșietoare ale conștiinței încercând să se elibereze. Or, acestea nu se pot produce permanent; și o dată produse, rostul lor nu e să se eternizeze devenind locuri comune, ci să lumineze spații întunecate, să deschidă orizonturi, să marcheze sinteze și culminații, să așeze în cultură baremuri noi.

Tragedia își are rațiunea de a fi, poate exista numai la niveluri înalte, în starea de incandescență a capodoperei. Or, prin forța lucrurilor, capodoperele sunt puține. Apar numai la capătul unor drumuri lungi, cu integrări spinoase, cu limpeziri treptate, cu vaste experiențe ale cunoașterii și ale sensibilității. Totul e ca ele să aprindă lumini, să consacre măestri, să întemeieze școli, să recruteze discipoli și imitatori, să intre în fondurile de cultură ale umanității, nu însă pentru a spori aici o arhivă, ci pentru a exprima adevăruri inalterabile.

În realitate, au existat și alte cauze. Le vom analiza pe larg într-un volum și capitol viitor al acestei sinteze. Ne mărginim aici doar să schițăm câteva fapte. A doua jumătate a secolului al XVII-lea, paralel cu procesele ei de cristalizare clasică, adăpostea și prefigurări ale etapei următoare. Corneille, Molière și Racine atinseseră în creația lor forme de maturitate atât de întregi, atât de greu egalabile, încât devenea inevitabil să le succedă fenomene de disoluție, însoțite bineînțeles de căutări, prospecțiuni și aspirații noi. Celebra ceartă între vechi și moderni dezlănțuită în 1687 de Charles Perrault când acesta a citit în incinta Academiei poemul său *Le Siècle de Louis le Grand*, e o primă dovadă. Reieșea în mod limpede că începea să se militeze pentru un ideal de artă regenerat. Adăugăm rând pe rând: creșterea în importanță a unor pături sociale mănuitoare de bani și de acțiuni lucrative, pături dispuse să nu adere la formula de viață *honnête homme*; progresele spiritului libertin, înarmat cu disciplină carteziană, tocmai de aceea ținând mai bine în ortodoxia catolică, aceasta la rândul ei șubrezită de lupta sa prelungită cu mișcarea jansenistă ca și de conformismul său atât de marcat față de concepția autoritară a monarhului; dezvoltarea literaturii filozofice în spiritul început de Bayle și Fontenelle, anunțând zorile iluminismului; opere de felul *Caracterelor* lui la Bruyère, mai aplecate spre figuri și moravuri contemporane decât spre tipuri general-omenești, sau de felul *Aventurilor lui Télémaque* de Fénelon, deschizând drumuri pe care nu peste multă vreme va avea să se înstăpânească romanul voltairian.

Corneille, Molière și Racine și-au fost contemporani. Adescori, prinși în febra controverselor și a mișcărilor de idei, s-au aflat în divergență. Opera lor însă îi așază într-o impresionantă unitate. Taine explica faptul prin aceea că teatrul clasic a fost un teatru de societate, destinat să placă unui auditoriu instruit, conformat înăuntrul unei lumi rafinate și pentru această lume.

Trăsăturile generale ale tragediei – spune criticul – erau în așa fel calculate, încât să placă marilor seniori și să convină spiritului de curte, în sensul aristocrat al cuvântului. Adevărul în datele sale neprefăcute e crud; de aici, datoria ca pe scenă să fie atenuat. Trebuia să se prezinte din acest adevăr numai atâta cât putea să corespundă unor spirite deprinse cu măsura, armonia, echilibrul și eleganța lucrurilor. Deci nu violente, sfâșieri, strigăte de crispăre ale panicii ori ale disperării; nu dezordini, capricii sau revărsări frenetice ale imaginației; nu neprevăzături sau evenimente de poezie romanescă; nu acestea, ci dimpotrivă, combinații plauzibile, gradări, peripeții justificate, deznodăminte la care să se ajungă în mod necesar. Acestea, firește, trebuiau cuprinse în dialoguri proporționate, peste toate plutind o versificație savantă, făcută din cadențe egale, cu vocabular ales și rime armonioase. Numele personajelor și fabula evenimentelor erau grecești; dar sub această ficțiune puteau fi recunoscute personaje din marea societate a vremii – regi, regine, prinți și prințese de sânge, comandanți de gărzi de curte, credincioși, confidenți și confidente – cu stilul lor nobilitar, cu ținuta aleasă, cu arta abilă a vieții de curte, cu toată acea perfecțiune a gestului și a cuvântului în care atâția seniori francezi din secolul al XVII-lea – recunoșteau marca demnității umane, noblețea rangului social și în genere știința vieții superioare de lume. Taine vedea în acest teatru „o pictură admirabilă a unei lumi de elită“, o formă de realizare a spiritului uman, tot atât de încheată, de revelatoare ca și o catedrală gotică. Iată pentru ce această literatură s-a putut propaga în lume, devenind o măsură a gustului și a stilului de societate, purtând cu ea moravuri rafinate, câștigând de partea ei Anglia după restaurarea Stuartilor, curtea Spaniei o dată cu venirea Bourbonilor, curtea imperială a Rusiei din secolul al XVIII-lea, numeroasele curți princiare și ducale din Germania și Italia, precum și atâtea alte medii europene, în aspirația acestora la forme superioare de viață și de sociabilitate¹.

Azi, această explicație – cu toată partea ei de adevăr pe care nu trebuie s-o contestăm – e depășită. Universalitatea și perenitatea creației dramatice din clasicismul francez stă pe temelii mai adânci, mai complexe, mai general-umane.

În fiecare din trăsăturile caracteristice ale acestei creații există implicații de cultură și de umanitate. Cultul pentru antici, sentimentul naturii ca expresie de măsură și echilibru așa cum l-a înțeles și formulat Boileau, atmosfera de adevăr, de ordine rațională, de mesaj filozofic și moral, disciplina metodică: ce puteau să însemne, în fond, toate acestea? Răspundem: au însemnat o tablă de valori, o sinteză spirituală, un sistem de gândire, o doctrină de încredere în demnitatea și misiunea umană, o conștiință estetică, un simț al vieții.

Teatrul clasic a întruchipat atâtea sensuri de cunoaștere și de artă într-una din cele mai fericite cristalizări ale culturii moderne.

¹ H. Taine, *Philosophie del'art*, t. I, cap. VII.

BIBLIOGRAFIE'

LCRĂRI GENERALE

R. Alrwyn, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie*, Heidelberg, 1926; *Der Geists des Barocktheaters*, Bern, 1952; Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, 4 vol., Milano, 1953; E. Angyal, *Theatrum Mundi*, Budapest, 1938; *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres, t. I-IX, Paris, 1800-1810; Erich Auerbach, *Mimesis - Reprezentarea realității în literatura occidentală*, trad. din lb. germ. de I. Negoïtescu, Buc., 1957; Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, 1893; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours*, Paris, 1932; H. C. Barrett and G. Freedley, *A History of Modern Drama*, New York, 1947; Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1948; H. H. Borchardt, *Der Renaissancestil des Theaters*, Halle, 1926; *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig, 1935; K. Burdach, *Reformation - Renaissance - Humanismus*, ed. II, Berlin, 1926; G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, cap. *Clasicism, Romanticism, Baroc*, ed. II, Buc., 1966; Léon Chancerel, *Panorama du théâtre. Des origines à nos jours*, Paris, 1955; W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 2 vol., ed. III, Halle, 1918-1923; *Denkmäler des Theaters*, hg. von der Direktion des Österr. Nationalbibliothek, München, (f.d.); F. Desonay, *Baroques et Baroquismes*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. XI, 1949; M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie*, Wien, 1952; L. Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, 5 vol., Paris, 1931-1934; W. Durant, *Die Renaissance*, Bern, 1955; *El Teatro: Enciclopedia del Arte Escenico*, Barcelona, 1957; *Enciclopedia dello spettacolo*, 5 vol., Roma, 1958; *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures*, sub direcția lui Raymond Queneau, 3 vol., Paris, 1956; *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des spectacles*, sub direcția lui Guy Dumur, Paris, 1965; J. de Filippi, *Essai d'une bibliographie générale du théâtre*, Paris, 1861; G. Freedley, *Theatrical Designs from the Baroque through Neoclassicism*, 3 vol., New

1 Lista bibliografică de față, ca și în volumele precedente, are caracter informativ. Literatura materiei - enciclopedii, tratate, sinteze de istorie și critică literară, reconstituiri tehnice, studii, analize stilistice, spectacologice ș.a. - este imensă. Lucrările mai vechi, amintite aici, își păstrează valoarea documentară și continuă să rețină atenția specialiștilor. În ce privește lucrările noi, ele se desfășoară pe suprafețe atât de întinse, sunt atât de numeroase și largesc într-atât problematica disciplinei, încât devine cu desăvârșire necesar ca pătrunderea și ordonarea lor sistematică să fie făcute cu mijloacele cercetării colective.

York, 1940; G. Freedley and A. J. Reeves, *A History of the Theatre*, New York, 1941; Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Buc., 1957; Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933; *Der Schauspielführer*, vol. I (*Das deutsche Schauspiel vom Mittelalter bis zum Expressionismus*), Stuttgart, 1953; Ph. Hartnoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, ed. II, Oxford, 1957; W. Hausenstein, *Vom Genie des Barock*, München, 1956; Paul Hazard, *La Crise de la Conscience européenne, 1680–1715*, 2 vol., Paris, 1939; *Istoria teatrului din Europa occidentală*, vol. I, redactată de un colectiv sub conducerea lui S. S. Mokulski; G. R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, University Press of Chicago, 1944; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. II: *Renaissance*; vol. III: *Barockzeit*, Salzburg, 1959; W. König, *Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa*, 2 vol., Wien, 1951; Laffonz-Bompiani, *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, 4 vol., Paris, 1952; E. Magne, *Les Fêtes en Europe au XVII^e siècle*, Paris, 1930; K. Mantzius, *A History of Theatrical Art*, 6 vol., London, 1909–1921; Léon Moussinac, *Le Théâtre des Origines à nos jours*, Paris, 1957; A. M. Nagler, *Sources of Theatrical History*, New York, 1952; A. Nicoll, *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, London, 1949; *The Development of the Theatre*, ed. IV, London, 1952; E. d'Ors, *Du Baroque*, trad. din lb. Span., Paris, 1935; Andrei Oțetea, *Renașterea și Reforma*, Buc., 1931; ed. nouă; *Renașterea*, Buc., 1965; R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle, 1945; Robert Pignarre, *Histoire du théâtre*, Paris, 1949; Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885; G. de Reynold, *Le XVII^e siècle, le Baroque et le Classique*, Neuchâtel, 1944; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, 6 vol., Paris, 1869–1878; H. Schaller, *Die Renaissance*, München, 1935; *Schauspielführer*, 3 vol., Berlin, 1963; A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, 3 vol., Heidelberg, 1809; W. Spemann, R. Genée, M. Grube, R. Hessen, *Goldenes Buch des Theaters*, Stuttgart, 1912; Fritz Strich, *Der europäische Barock*, Bern, 1947; Paul van Tieghem, *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, Paris, 1925; H. Tintelnott, *Barocktheater und barocke Kunst*, Breslau, 1939; Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Buc., 1964; K. Viëtor, *Probleme der Barockliteratur*, Leipzig, 1928; H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, ed. V. München, 1908.

CAPITOLELE I, II, III, V, VI, VII

RENAȘTEREA ENGLEZĂ, CADRUL ISTORIC; FENOMENE PREGĂTITOARE; PRECURSORII LUI SHAKESPEARE, BEN JONSON, DRUMUL SPRE BAROC

A.A. Anikst, *Istoria literaturii engleze*, trad. de L. Levițchi și I. Preda, Buc., 1961; P. Aronstein, *Ben Jonsons Theorie des Lustspiels in England*, vol. XVII, Halle, 1894; J. Bakeless, *The Tragical History of Christopher Marlowe*, 2 vol., Cambridge, U.S.A., 1942; F. L. Boas, *Shakespeare and his Predecessors*, London, 1902; *Christopher Marlowe*, Oxford, 1940; F. Bogard, *The Tragic Satire of John Webster*, Berkeley, 1955; Marcel Brion, *Le Théâtre élisabéthain*, Paris, 1938; R. Brooke, *John Webster and the Elizabethan Drama*, London, 1916; John Buchan, *A History of English Literature*, London-Edinburgh, 1935; M. O. Busby, *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama*, London, 1923;

Cambridge History of English Literature, 14 vol. + 4 vol. *The Cambridge Bibliography of English Literature, 600–1900*, Cambridge, 1940; F. Carrère, *Le Théâtre de Thomas Kyd. Contribution à l'étude du Drame élisabéthain*, Toulouse, 1951; Ana Cartianu, *Teatrul englez în epoca Renașterii*, studiu introductiv la volumul *Teatrul Renașterii engleze*, Buc., 1964; M. Castelain, *Ben Jonson, l'homme et l'oeuvre*, Paris, 1907; L. Cazamian, *The Development of English Humours*, Durham, 1952; E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 vol., Oxford, 1923; M. Chelli, *Le Drame de Massinger*, Paris, 1924; A. Compton-Rockett, *History of English Literature*, London, 1936; A. H. Cruickshank, *Philip Massinger*, Oxford, 1920; J. W. Cunliffe, *Early English Classical Tragedies*, London, 1912; T. A. Dunn, *Philip Massinger*, London, 1957; T. S. Eliot, *Philip Massinger* (in *Selected Essays*), London, 1932, *Elizabethan Essays*, London, 1963; Ifor Evans, *Histoire de la littérature anglaise*, trad. din lb. Engl. De M. Maignon, Paris, 1965; U. M. Ellis-Fermour, *Christopher Marlowe*, London, 1927; A. Feuillerat, *John Lyly. Contribution à l'histoire de la Renaissance en Angleterre*, Cambridge, 1910; Augustin Filon, *Le théâtre anglais. Hier. Aujourd'hui. Demain*, Paris, 1896; *Histoire de la littérature anglaise – depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1922; P. W. Frank, *Marlowe and the Early Shakespeare*, Oxford, 1953; W. Gaedick, *Der weise Narr in der englischen Literatur bis Shakespeare*, Berlin, 1928; Ed. Gosse, *Littérature anglaise*, trad. din lb. engl. De Henny, Paris, 1925; Wigfall A. Green, *The Inns of Court and Early English Drama*, New Haven, 1931; M. Grivelet, *Thomas Heywood et le Drame domestique élisabéthain*, Paris, 1957; G. B. Harrison, *Elizabethan Play and Players*, London, 1940; O. L. Hatcher, *J. F. Fletcher*, Chicago, 1905; W. C. Hazlitt, *History of the English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543–1664*, London, 1869; Ph. Henderson, *Christopher Marlowe*, London, 192; J. H. Ingram, *Marlowe and his Associates*, London, 1904; *Marlowe and his Poetry*, London, 1914; *Introduction to English Literature*, vol. II: *The English Renaissance*, by Solo Pinto, London, f.d.; J. Jaquot, *George Chapman, sa vie, sa poésie, son théâtre, sa pensée*, Paris, 1951; M. V. Jeffery, *J. Lyly and the Italian Renaissance*, Paris, 1929; H. Kindermann, *Meister der Komödie*, Wien, 1952; N. M. Knappen, *Tudor Puritanism*, Chicago, 1939; L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, 1937; P. H. Kocher, *Christopher Marlowe*, Chapel Hill, 1946; René Lalou, *La Littérature anglaise des origines à nos jours*, Paris, 1951; W. J. Lawrence, *The Physical Conditions of the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, 1927; *The English Theatre*, New York, 1936; C. Leech, *John Webster*, London, 1951; *John Ford and the Drama of his Time*, London, 1957; Emile Legouis, *Dans les sentiers de la Renaissance anglaise*, Paris, 1925; E. Legouis et L. Cazamian, *Histoire de la Littérature anglaise*, ed. din 1952, Paris; F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1922; H. J. Makkuik, *Philip Massinger and John Fletcher*, Rotterdam, 1927; J. B. Moore, *The Comic and Realistic in English Drama*, Chicago, 1925; T. H. V. Motter, *The School Drama in England*, London, 1929; B. Maxwell, *Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger*, New York, 1939; John Tucker Murray, *Englis Dramatic Campanies, 1588–1642*, 2 vol., London, 1910; R. J. Nelson, *Play within a Play*, Yale University Press, 1958; A. Nicoll, *A History of British Drama*, 3 vol., London, 1952; E. H. C. Oliphant, *The Plays of Beaumont and Fletcher*, New Haven, 1927; *Oxford History of English Literature*, din 1945 în continuare, Karl Pfeffer, *Das Elisabetanische sprichwort in seinen Verwendung bei Ben Jonson*, Giessen, 1933; M. Poirier, *Christopher Marlowe*, London, 1950; A. W. Reed, *Early Tudor Drama*, London, 1926; Irving Ribner, *The English History play in the age of Shakespeare*, ed. II, London, 1965; F. E. Schelling, *Elizabethan Drama 1558–1642*, 2 vol., Boston, 1910; W. J. Schirmer,

Über das Historiendrama in der englischen Renaissance, Tübingen, 1950; L. L. Schücking, *The Baroque Character of the Elizabethan Tragic Hero*, London, 1938; G. G. Smith, *Ben Jonson*, London, 1919; R. Stamm, *Geschichte des englischen Theaters*, Bern, 1951; E. E. Stoll, *John Webster*, Boston, 1905; H. Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, 5 vol., Paris, 1906; S. A. Tannenbaum, *Robert Greene*, New York, 1939; J. Tortel, *Le Théâtre Elisabéthain*, Paris, 1933; G. M. Trevelyan, *English Social History*, cap. VI–VII (*Shakespeare's England*), London, 1946; M. W. Wallace, *Evolution of the English Drama, with a history of the Blackfriars Theatre*, London, 1912; L. B. Wallis, *Fletcher, Beaumont and Company*, New York, 1947; A. W. Ward, *History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*, 3 vol., London, 1899; A. W. Ward and A. R. Waller, *The Cambridge History of English Literature*, 15 vol., Cambridge, 1907–16; Robert Weimann, *Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des elisabethanischen Theaters*, Halle, 1958; J. W. Wieler, *George Chapman*, New York, 1949; J. D. Wilson, *John Lyly*, Cambridge, 1905.

CAPITOLUL IV SHAKESPEARE

Haig Acterian, *Shakespeare*, Buc., 1938; Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses*, Boston, 1918; Victor E. Albright, *The Shakespearean Stage*, New York, 1912; P. Alexander, *Shakespeares Life and Art*, ed. III, London, 1946; L. R. Anderson, *Elizabethan Psychology*, London, 1927; Ph. Aronstein, *Das englische Renaissancedrama*, Leipzig, 1929; John Arthos, *The Art of Shakespeare*, London, 1964; Fernand Baldenssperger, *La Vie et l'œuvre de W. Shakespeare*, Paris, 1945; C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: a study of dramatic form and its relation to social custom*, Princeton, 1959; Frederick S. Boas., *University Drama in the Tudor Age*, Oxford, 1914; I. Botez, *Hamlet în tragedia shakespeareiană*, Iași, 1925; *King Lear și concepția dramatică a teatrului shakespeareian*, Iași, M. C. Bradbrock, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1935, A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, New York, 1904–1937; A. Brandl, *Shakespeare*, Berlin, 1922; R. Bridges, *The Influence of the Audience on Shakespeare's Drama*, London, 1927; J. Brown, *Shakespeare*, Zürich, 1950; J. B. Brown, *Shakespeare and his Comedies*, London, 1962; K. Brunner, *William Shakespeare*, Tübingen 1957, Geoffrey Bullough, *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, 5 vol., London, 1941–1964; L. B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge, 1930; *Shakespeare's Histories*, London, 1930; V. Capocci, *Shakespeare e la Commedia dell'arte*, Bari, 1953; E. K. Chambers, *William Shakespeare, A Study of Facts and Problems*, vol. I–II, Oxford, 1938; *Shakespeare: A Survey*, London, 1958; Clara Chambrun, *Hamlet de Shakespeare*, Paris, 1929; Longworth Chambrun, *Shakespeare – Acteur – Poète*, Paris, 1926; *Shakespeare retrouvé*, Paris, 1947; H. B. Charleton, *Shakespearean Comedy*, Cambridge, 1945; *Shakespearean Tragedy*, Cambridge, 1948; G. K. Chesterton, *Visul unei nopți de vară* (1923), în volumul *Eseuri literare*, trad. din lb. engl. de V. Nemoianu, Buc., 1966; W. Clemen, *Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede*, Heidelberg, 1955, *Schein und Sein bei Shakespeare*, München, 1959; Georges Connes, *Le Mystère shakespeareien*, Paris, 1926; H. Craig, *An Interpretation of Shakespeare*, New York, 1948; Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari,

1950; J. Darmesteter, *Shakespeare*, Paris, 1893; W. R. Davies, *Shakespeare's Voy Actors*, London, 1939; S. A. Downer, *The British Drama*, New York, 1950; John Drinkwater, *Shakespeare*, Duckworth, 1933; W. Ebisch and L. L. Schücking, *A Shakespearean Bibliography*, Oxford, 1931–37; J. R. Ehrlich, *Der Humour Shakespeare*, Wien, 1878, R. Flatter, *Shakespeare: der Schauspieler*, in *Shakespeare-Jahrbuch*, t. 89, 1958; Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, 1966; Edgar I. Fripp, *Shakespeare, man and artist*, 2 vol., London, Oxford, 1966; Chr. Gachde, *Shakespeare und seine Zeit*, Leipzig, 1931; Mihnea Gheorghiu, *Scene din viața lui Shakespeare*, Buc., 1960; Louis Gillet, *Shakespeare*, Paris, 1930; C. Gordon, *Shakespearean Comedy*, London, 1939; H. Granville-Barker and G. H. Harrison, *Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, 1934; H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, 3 vol., Sidgwick, 1927, 1930, 1937; Joseph Gregor, *Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters*, Wien, 1935; Friedrich Gundolf, *Shakespeare, sein Wesen und Werk*, 2 vol., Berlin, 1928; F. E. Halliday, *Shakespeare und his critics*, London, 1949; Fr. Harris, *Shakespeare, der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte*, Berlin, 1928; G. B. Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, London, 1951; William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's play*; with an Introduction by Arthur Quiller-Couch, London, 1949; G. Hubbard, *On the Site of the Globe Playhouse of Shakespeare*, Cambridge, 1923; H. W. Hudson, *An Outline History of English Literature*, London, 1958; V. Hugo, *W. Shakespeare*, Paris, 1864; J. Isaacs, *Shakespeare as Man of the Theatre*, London, 1947; W. Jacobi, *Form und Struktur, der Shakespeareschen Komödien*, Würzburg, 1937; G. W. Knight, *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's sombre Tragedies*, London, 1930; Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, trad. din lb. pol., Paris, 1964; G. Landauer, *Shakespeare*, 2 vol., Frankfurt, 1926; J. Lawlov, *The tragic Sense in Shakespeare*, London, 1960; W. W. Lawrence, *Shakespeare's Problem Comedies*, New York, 1931; A. Lefranc, *Sous le masque de William Shakespeare*, 2 vol., Paris, 1918; *A la découverte de Shakespeare*, 2 vol., Paris, 1945–50; Léon Lemonier, *Shakespeare*, Paris, 1945; M. Lüthi, *Shakespeare Dramen*, Berlin, 1957; A. M. Mackenzie, *The Women in Shakespeare's Plays*, London, 1924; M. M. Mahood, *Shakespeare's Word play*, London, 1957; John Mansfield, *William Shakespeare*, iLondon, 1912; P. Meissner, *Shakespeare*, Berlin, 1940; A. Mézières, *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*, Paris, 1910; Kenneth Muir, *Shakespeare's Sources*, vol. I: *Comedies and Tragedies*, London, 1957; A. M. Nagler, *Shakespeare's, Stage* Yale University, New Haven, 1958; A. Nicoll, *Shakespeare*, London, 1952; P. Niemeyer, *Das bürgerliche Drama in England im Zeitalter Shakespeares*, Göttingen, 1930; H. Oppel, *Der späte Shakespeare*, Hamburg, 1949; J. Palmer, *Political Characters of Shakespeare*, London, 1945; *Comic Characters of Shakespeare*, London, 1947; J. Paris, *Shakespeare par lui – même*, Paris, 1955; Th. M. Parott, *Shakespearean Comedy*, New York, 1949; W. H. Pater, *Măsură pentru măsură* (1874), în vol. *Eseuri literare*, trad. din lb. engl. de V. Nemoianu, Buc., 1966; T. M. Perrot, *Shakespearean Comedy*, New York, 1949; Walter Raleigh, *Shakespeare*, New York, 1928; A. Ralli, *A History of Shakespearean Criticism*, 2 vol., Oxford University Press, 1932; M. M. Reese, *Shakespeare, his Worlds and his Work*, London, 1953; P. Reyer, *Essai sur les idées dans l'œuvre de Shakespeare*, Paris, 1947; Irving Ribner, *Patterns in Shakespearean Tragedies*, ed. II, London, 1962; R. M. Ridley, *William Shakespeare A. Commentary*, London, 1948; F. H. Ristine, *English Tragy-comedy: its Origin and History*, New York, 1910; A. L. Rowse, *Williams Shakespeare*, London, 1963; K. Schilling, *Shakespeare, Die Idee des Menschseins in seinem Werk*, München, 1953; Levin L. Schücking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine*

Einführung in das Verständnis des Dramatikers. Leipzig, 1927; *Shakespeare și opera lui*, culegere de texte critice, Buc., 1964; Sir Sidney, Lee *A Life of William Shakespeare*, London, 1922; C.J. Sisson, *Le goût public et le théâtre élisabéthain jusqu'à la mort de Shakespeare*, Dijon, 1921; *Shakespeare. The Writer and His Work*, London, 1964; Th. Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man*, London, 1945; Paul Stopfer, *Les Tragédies de Shakespeare*, Paris, 1883; A. Steinitzer, *Shakespeares Königsdramen*, München, 1922; Ashley H. Thornlike, *Shakespeare's Theater*, New York, 1916; E. M. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London, 1948; *Shakespeare's Problems Plays*, Toronto, 1949; L. Tolstoi, *Shakespeare*, trad. în lb.fr. de J. W. Beinstock, Paris, 1907; F. P. Wilson, *Marlowe and the Early Shakespeare*, Oxford, 1953; J. Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, Cambridge, 1926; *The Essential Shakespeare. A Biographical Adventure*, Cambridge, 1932; Henryk Zbiersky, *Shakespeare and the „War of the Theaters”*, Poznan, 1957.

CAPITOLUL VIII TEATRUL ENGLEZ AL RESTAURAȚIEI

E. G. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, 2 vol., London, 1941, F. S. Boas, *An Introduction to Stuart Drama*, Oxford, 1946; R. Brotanek, *Die englischen Maskenspiele*, Wien, 1902; Coissac de Chavrebière, *Histoire des Stuarts*, Paris, 1930; P. Cunningham *Inigo Jones*, London, 1848; B. Dobrée, *Restoration Comedy, 1660–1720*, Oxford, 1924; *Restoration Tragedy*, Oxford, 1929; Van Doren, *The Poetry of John Dryden*, London, 1920; U. Ellis-Fermours, *The Jacobean Drama*, London, 1936; P. Fitzgerald, *A New History of the English Stage from the Restoration to the Liberty of the Theatres*, 2 vol., London, 1882; A. Harbage, *Sir W. Fawcett*, Philadelphia, 1935; W. Keller und B. Fehr, *Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung*, Postdam, 1928; L. Knights, *Essays in Criticism mainly on the Literature of the XVIIth Century*, London, 1946; J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, 1949; D. Mathew, *The Jacobean Age*, London, 1938; P. Meissner, *England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation*, Heidelberg, 1952; D. H. Miles, *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, New York, 1910; A. Nicoll, *A History of Restoration Drama, 1660–1700*, London, 1923; *Id.*, 1700–1750, London, 1925; *Stuart Masques and Renaissance Stage*, London, 1937; R. Ornstein, *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, London, 1960; D. Protopopescu, *Un classique moderne, William Congreve; sa vie, son œuvre*, Paris, 1924; P. Reyher, *Les masques anglais*, Paris, 1909; D. D. Smith, *J. Dryden*, Cambridge, 1950; A. C. Sprague, *Beaumont and Fletcher, or the Restoration Stage*, Cambridge, 1946; R. Stamm, *Englischer Literaturbarock*, München, 1956; M. S. Steele, *Plays and Masques at Court during of Reigns of Elizabeth, James and Charles*, London, 1926; M. Summers, *The Restoration Theatre*, London, 1934; T. B. Tomlinson, *A Study on Elizabethan and Jacobean Tragedy*, Cambridge, 1964; E. Welsford, *The Court Masque*, London, 1927; F. P. Wilson, *Elizabethan and Jacobean Stage*, Oxford, 1946; K. Young, *J. Dryden*, London, 1954.

CAPITOLVL IX

TEATRVL GERMAN

K. Adel, *Das Jesuitendrama in Österreich*, Wien, 1957; W. Andreas, *Deutschland von der Reformation*, ed. V, Leipzig, 1948; R. F. Arnold, *Das deutsche Drama*, München, 1923; A. Baesecke, *Das Schauspiel der englischen Komödianten in Deutschland. Seine dramatische Form und seine Entwicklung* (in *Studien zur englischen Philologie*, Heft, 87, Halle, 1935); Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*, Braunschweig, 1942; A. E. Berger, *Die Schaubühne im Dienste der Reformation* (in *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Racine: Reformation*, vol. V), Leipzig, 1935; G. Bianquis, *Histoire de littérature allemande*, Paris, 1936; L. Biscardo, *Andreas Gryphius*, Napoli, 1936; G. Brates, *Hauptprobleme der deutschen Barockdramaturgie*, Greifswald, 1935; Bossert, *Histoire de la Littérature allemande*, Paris, 1913; H. Cattànès, *Les Fastnachtspiele de Hans Sachs*, Northampton, 1923; A. Cohn, *Shakespeare in Germany*, Oxford, 1865; W. Creizenach, *Die Schauspiele der englischen Komödianten*, Berlin-Stuttgart, f.d.; Helmut de Boor, Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, 1949; E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 5 vol., Leipzig, 1905; H. Diehl, *Die Dramen des Thomas Naogeorgus in ihrem Verhältnis zur Bibel und zu Luther*, München, 1915; C. H. Diesch, *Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. Und 17. Jahrhunderts*, Leipzig, 1905; M. Dietrich, *Wandel der Gebärde auf dem deutschen Theater vom 15. zum 18. Jahrhundert*, Wien, 1944; H. Engler, *Die Bühne, des Hans Sachs*, Breslau, 1926; Paul Fechter, *Geschichte der deutschen Literatur*, Gütersloh, 1952; R. Fink, *Studien zu den Dramen des Nikodemus Frischlin*, Leipzig, 1920; W. Flemming, *Andras Gryphius und die Bühne*, Halle, 1921; *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge* (in *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, vol. II, 1923/24); *Das Schauspiel der Wanderbühne* (in *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe; Barockdrama*, vol. III, Leipzig, 1931); *Die beiden Bühnentypen in den Dramen des Herzogs Heinrich Julius*, Leipzig, 1936; R. Genée, *Hans Sachs und seine Zeit*, Leipzig, 1894; J. Gregor, *Wiener szenische Kunst*, 2 vol., Wien, 1924; *Geschichte des österreichischen Theaters*, Wien, 1948; F. Gundolf, *Martin Opitz*, München, 1923; *Andreas Gryphius*, Heidelberg, 1927; *Shakespeare und der deutsche Geist*, Düsseldorf, 1947; H. Haerten, *Vondel und der deutsche Barock*, Bonn, 1923; G. Haiser, *Thomas Naogeorgus als Kampfdramatiker*, Wien, 1926; E. Haller, *Das österreichische Jesuitendrama*, Weimar, 1931; A. Happ, *Die Dramentheorie der Jesuiten*, Wien, 1937; M. Hermann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914; E. Herz, *Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland* (in *Theatergeschichtliche Forschungen*, vol. XVIII, Hamburg, 1903); Chr. Hinker, *Hans Sachs. Aufriss seiner Persönlichkeit*, Wien, 1939; H. Holstein, *Johann Reuchlins Komödien*, Halle, 1888; *Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur*, Halle, 1886; E. Keppler, *Andreas Gryphius und Shakespeare*, Tübingen, 1921; Heinz Kindermann, *Hans Sachs und die Fastnachtspielwelt*, Wien, 1952; P. Landau, *Hans Sachs*, Berlin, 1924; Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bin zur Gegenwart*, Stuttgart, 1954; Chr. Mehr, *Reuchlins Komödien*, Wien, 1922; K. Michel, *Das Wesen des Reformationsdramas*, Giessen, 1934; J. Münch, *Die sozialen Anschauungen des Hans Sahcs in seinen Fastnachtspielen*, Erlangen, 1936; J. Nadler, *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, 1934; E. Neumeyer, *Nikodemus Frischlin als Dramatiker*, Rostock, 1924;

W. Reiss, *Die Theorie des Tragischen im 17. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich*, Berlin, 1910; E. Riesel, *Das neulateinische Drama der Protestanten in Deutschland vom Augsburger Religionsfrieden bis zum Dreissigjährigen Krieg*, Wien, 1929; G. Roethe, *Frischlin als Dramatiker*, Berlin, 1912; R. Prölss, *Geschichte des neueren Dramas*, 6. vol., Leipzig, 1880–1883; J. Rütsch, *Die Bedeutung Jacob Bidermanns* (în *Trivium*, vol. XLV, 1947); H. Schauer, *Das deutsche Drama seit Renaissance und Reformation*, Leipzig, 1924; J. Schenk, *Komik im deutschen Barocktheater*, Wien 1946; W. Scherer, O. Walzel, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1928; G. Skopnik, *Das Strassburger Schultheater*, Frankfurt am Main, 1935; Ch. Schweitzer, *Étude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*, Paris, 1887; W. Stammer, *Deutsche Theatergeschichte*, Leipzig, 1925; E. Tonnelat, *Histoire de la littérature allemande, des origines au XVIII^e siècle*, Paris, 1923; F. Vogt, M. Koch, *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, 1944, A. von Weilen, *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater*, Wien, 1899; L. G. Wysocki, *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au 17^e siècle*, Paris, 1893.

CAPITOLELE X-XI ALTE ȚĂRI EUROPENE

OLANDA. A. J. Barnov, *Vondel*, New York, 1925; A. Baumgartner, *Joost van den Vondel*, Freiburg, 1882; J. Bauwens, *La tragédie française et le théâtre hollandais au XVII^e siècle*, Amsterdam, 1921; Fr. Closset, *Aspects et figures de la littérature flamande*, Bruxelles, 1943; *La Littérature flamande du Moyen Âge*, Bruxelles, 1946; J. Fransen, *Les comédiens français en Hollande au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, 1925, H. Haerten, *Vondel und der deutsche Barock*, Bonn, 1923; F. von Hellwald, *Geschichte des holländischen Theaters*, Rotterdam, 1874; W. M. Hummelen, *De Sinnekens in het Rederijersdrama*, Groningen, f.d.; W. J. A. Jonckbloet, *Geschichte der niederländischen Literatur*, 2 vol., trad. din lb. olandeză de W. Berg, Leipzig, 1872; H. Junkers, *Niederländische Schauspieler und niederländische Schauspielkunst im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*, Den Haag, 1936; R. A. Kollwijn, *Über den Einfluss des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius*, Leipzig, 1880; C. Looen, *Étude littéraire sur le poète néerlandais Vondel*, Lille, 1889; J. A. van Praag, *La comédie espagnole aux Pays-Bas au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Amsterdam, f.d.; J. Prinsen, G. A. Bredero, Amsterdam, 1919; L. Renieu, *Histoire des Théâtres de Bruxelles*, Bruxelles, 1928; G. D. J. Schotel, *Geschiednis der rederijers in Nederland*, Amsterdam, 1863; J. F. M. Steek, *Het leven van J. van den Vondel*, Haarlem, 1926; E. van de Straeten, *Le théâtre villageois en Flandre*, Bruxelles, 1881; J. A. Worp, *Geschiednis van het Drama en van het Tonneel in Nederland*, Groningen, 1904.

SCANDINAVIA. A. Beijer, *Le théâtre en Suède jusqu'à la mort de Gustave III* (în *Revue d'histoire du Théâtre*, anul 1956); E. Bredsdorff, B. Mortensen, R. Popperwell, *An Introduction to Scandinavian Literature*, Kopenhagen, 1951; J. C. Campbell, *The Comedies of Holberg*, London, 1914; A. Gustafson, *A History of Swedish Literature*, Minneapolis, 1961; G. Hilleström, *Theatre and Ballet in Sweden*, Stockholm, 1953; I. Holm et M. von Platen, *La Littérature suédoise*, Stockholm, 1957; T. Krogh, *Aeldre Dansk Teater*, Kopenhagen, 1940; J. Lescouffier, *Histoire de la Littérature norvégienne*, Paris, 1925; P. M. Mitchel, *A History of Danish Literature*, Kopenhagen, 1957; O. Wieselgren, *Teatrets Historie i Hovedtrack*, Stockholm, 1946.

RUSIA. B. Aseev, *Teatrul dramatic rus în secolele XVII–XVIII*, în lb. rusă, Moscova, 1958; Pierre de Corvin (Pierre Nevsky), *Le Théâtre en Russie*, Paris, 1890; Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, Buc., 1962; N. Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Paris, 1957; E. Friedrichs, *Russische Literaturgeschichte*, Gotha, 1921; L. Gourevitch, *Istoria vieții teatrale ruse*, vol. I, în lb. rusă, Moscova, 1939; J. Gregor, René Fülöp-Miller, *Das russische Theater; sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*, Zürich, 1928; M. Hofmann, *Histoire de la littérature russe*, Paris, 1934; *Istoria literaturii ruse*, vol. I, sec. X–XVIII, trad. din lb. rusă de Tamara Gane și Tatiana Nicolescu, Buc., 1963; A. Luther, *Geschichte der russischen Literatur*, Leipzig, 1924; A. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur*, 2 vol., München, 1957; Vsevolodski-Gerngross, *Teatrul rus de la origine și până în mijlocul secolului al XVIII-lea*, în lb. rusă, Moscova, 1957.

POLONIA. A. Brückner, *Geschichte der polonischen Literatur*, ed. II, Leipzig, 1909; R. K. Estreicher, *Das Theater in Polen*, trad. din lb. pol., Varșovia, 1953; J. Kleiner *Die polnische Literatur* (Walzel, *Handbuch der Literaturwissenschaft*), Postdam, 1929; M. Kride, *A Survey of Polish Literature and Culture*, s'Gravenhage, 1956; J. Kryuanowski, *Dramaturgia Polski renesansoweg*, Warschau, 1952; *Historia Literatury Polskiej*, Warschau, 1953; S. Marcel, *Histoire de la Littérature Polonaise des Origines au début du XIX^e siècle*, Paris, 1957; St. Windakiewicz, Jan Kochanowski, ed. II, Krakau, 1947.

IUGOSLAVIA. A. Cronia, *Teatro serbo-croato*, Milano, 1955; G. Gesemann, *Die serbo-kroatische Literatur* (Walzel, *Handbuch der Literaturwissenschaft*), Potsdam, 1930; F. K. Kumbatovič, *Le Baroque d'Europe Centrale et les Origines du Théâtre Slovène*, Nancy, 1958; *Das Theater der Renaissance in Dalmatien* (în *Maske und Kothurn*, anul 1959); P. Mitrovič, *Die serbo-kroatische bürgerliche Komödie des 16. Jahrhunderts*, Wien, 1915; St. Pelz, *Zur Geschichte des Sculdramas in Kroatien und Slavonien vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis zur illyrischen Bewegung*, Wien, 1914; F. Trogranić, *Storia della Letteratura Ragusana-Croata*, Firenze, 1950.

CAPITOLELE XII–XVIII CLASICISMUL FRANCEZ

Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 5 vol., Paris, 1949–1956; M. Albert, *Les Théâtres de la Foire*, Paris, 1900; Louis Arnould, Racan, *Histoire anecdotique et critique de sa vie et de ses œuvres*, Paris, 1897; J. Audiberti, Molière *dramaturge*, Paris, 1954; G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, 1950; A. Bailly, Racine, Paris, 1948; *L'École classique française*, Paris, 1958; R. Barthes, Racine, Paris, 1965; F. Baumel, Molière *auteur précieux*, Paris, 1922; J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, 2 vol., Paris, 1923; N. M. Bernardin, Tristan *Hazard*, *Histoire de la littérature française et le Théâtre de la Foire*, Paris, 1902; *l'Hermite*, Paris, 1895; *La Comédie italienne en France et le Théâtre de la Foire*, Paris, 1902; *Bibliographie cornélienne*, începută de Picot (1876), continuată de Le Verdier și Pelay (1908), Paris; Le Bidois, *La Vie dans les tragédies de Racine*, Paris, 1901; R. Brasillach, Corneille, Paris, 1938; R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927; Molière *homme de théâtre*, Paris, 1954; H. Bretinger, *Les Unités d'Aristoté avant le Cid de Corneille*, Genève, 1879; P. Brisson, Molière, *sa vie dans ses œuvres*, Paris, 1943; F. Brunetière, *Les époques du théâtre français*, Paris, 1892; Racine, Paris, 1908; J. Charpentier, Molière, Paris, 1942; Henri Clouard, *Petite Histoire de la Littérature française*, Paris, 1965, A. le Corbeiller,

Pierre Corneille intime, Paris, 1936; G. Couton, *La vieillesse de Corneille*, Paris, 1949; *Le Légendaire cornélien*, Paris, 1949; *Corneille et la Fronde*, Paris, 1951; *La Clef de Méliete et Réalités dans le Cid*, Paris, 1953; L. Dabney, *French Dramatic Literature in the reign of Henri IV*, Austin, 1952; S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi*, Paris, 1947; Eugène Despois, *Le théâtre français sous Louis XIV*, Paris, 1874; L. Dimier, *Racine perdu et retrouvé*, Paris, 1941, A. Dorchain, *Pierre Corneille*, Paris, 1918; B. Dort, *Corneille, în Les Grands Dramaturges*, Paris, 1957; L. Dubech, *Jean Racine, politique*, Paris, 1926; P. L. Duchartre, *La Comédie Italienne*, Paris, 1924; Alexandre Eckhardt, *Le Génie français*, Paris, 1942; É. Fabre, *Notre Molière*, Paris, 1951; É. Faguet, *En lisant Corneille*, Paris, 1913; *Drame ancien, drame moderne*, Paris, 1921; R. Fernandez, *Molière*, Paris, 1929; H. Gaillard de Champbris, *Les Écrivains classiques*, t. IV din *Histoire de la littérature française*, Paris, 1934; Pierre Gaxotte, *La France de Louis XIV*, Paris, 1946; Saint-Marc Girardin, *Cours de Littérature dramatique*, Paris, 1877; Félix Gaiffe, *Le Rire et la scène française*, Paris, 1931; J. Giraudoux, *Jean Racine*, Paris, 1930; Lucien Goldmann, *Racine*, Paris, 1956, E. Gros, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, 1926; Jeanne le Guiner, *Les Femmes dans les tragédies de Corneille*, Paris, 1920; L. Herland, *Corneille par lui-même*, Paris, 1954; J. Jarry, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Lille, 1868; J. Jérôme, *La Vie de Scarron ou le rire contre le destin*, Paris, 1929; L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et littérature française*, t. IV–V, Paris, 1877; *Le Théâtre en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1901; H. C. Lancaster, *The French Tragic-Comedy, its Origin and Development from 1552 to 1628*, Baltimore, 1907; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 9 vol., Baltimore, 1929–1942; G. Lanson, *Corneille*, Paris, 1892; Boileau, Paris, 1892; *Le Théâtre classique au temps d'Alexandre Hardy (în Hommes et Livres)*, Paris, 1895; *Les Héros cornélien (în Hommes et Livres)*, Paris, 1895; *L'Influence de Descartes sur la littérature française (în Revue de Métaphysique)*, juillet 1896, Paris; *Histoire illustrée de la Littérature française*, 2 vol., Paris, 1923; *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1927; G. Larroumet, *Racine*, Paris, 1898, R. Lebègue, *Le Théâtre baroque en France (în Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance)*, Paris, 1942; *La Tragédie française de la Renaissance*, Paris, 1944; J. Lemaitre, *La Comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, Paris, 1882; Jean Racine, Paris, 1908; Léon Lemonnier, *Corneille*, Paris, 1945; E. Lintilhac, *Histoire du théâtre en France*, t. II, Paris, 1905; *La Comédie au XVII^e siècle*, Paris, f.d.; Ch. L. Livet, *Précieux et Précieuses*, Paris, 1859, H. Lucas, *Histoire philosophique et littérature du théâtre français*, Bruxelles, Leipzig, Paris, 1862; J. Madaule, *Pierre Corneille*, Paris, 1941; M. Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, Paris, 1925; Émile Magne, *Scarron et son milieu*, Paris, 1905; Gaultier-Garguille, *comédien, de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, 1911; K. Mantzius, *Molière; les théâtres, le public et les comédiens de son temps*, Paris, 1918; Jules Marsan, *La Pastorale dramatique en France*, Paris, 1905; J. Martinanche, *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, 1906; Thierry Maulnier, *Racine*, Paris, 1936; J. Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, 1905; Fr. Mauriac, *La Vie de Jean Racine*, Paris, 1928; L. Melville-Riddle, *History of french dramatic literature in the seventeenth century*, London, 1926; G. Michaut, *La jeunesse de Molière*, Paris, 1923; G. Michaut, *Les Débuts de Molière à Paris*, Paris, 1923; *Les luttes de Molière*, Paris, 1925; Moland, *Molière et la Comédie italienne*, Paris, 1867; *Molière, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1887; W. G. Moore, *Molière, a new criticism*, Oxford, 1949; P. Moreau, *Racine, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1942; P. Morillot, *Scarron et le Génie burlesque*, Paris, 1888, Daniel Mornet, *Histoire de la Littérature française classique*, Paris, 1940; *Molière*,

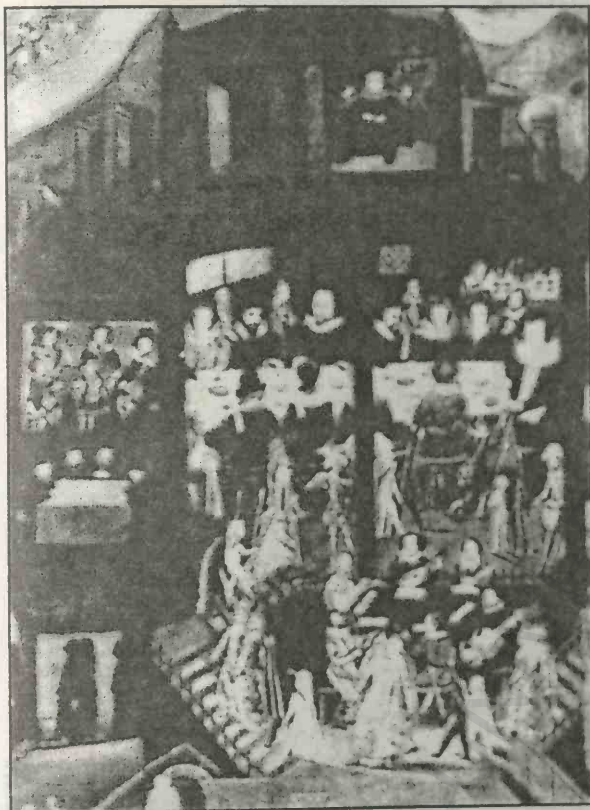
Paris, 1943; Jean Racine, Paris, 1943; Basil Munteanu, *Corneille și altruismul* (în vol. *Permanențe franceze*), Buc., 1946; O. Nadal, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, 1948; D. Nisard, *Histoire de la Littérature française*, 4 vol., Paris, 1874; Pelisson et d'Olivet, *Histoire de l'Académie française*, Paris, 1858; H. Pexre, *Le Classicisme français*, New York, 1942; R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, 1958; J. Pommier, *Aspects de Racine*, Paris, 1954; Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, 3 vol., Paris, 1932; G. Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, 1893; L. M. Riddle, *The Genesis and Sources of P. Corneille's tragedies from Médée to Pertharite*, Baltimore, 1926; E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, 1889, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, 1901; Molière, 2 vol., Paris, 1908; P. Rivaille, *Les Débuts de Corneille*, Paris, 1936; André Rousseuax, *Le Monde classique*, Paris, 1942; J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, 1953; A. de Saint-Lèger et Ph. Sagnac, *La Prépondérance française, Louis XIV*, în colecția *Peuples et Civilisations*, Paris, 1935; Sainte-Beuve, *Port-Royal*, 7 vol., Paris, 1912; J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1950; K. Schirmacher, *Théophile de Viau, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1907; J. Schlumberger, *Plaisir à Corneille*, Paris, 1936; H. Tivier, *Histoire de la Littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid*, Paris, 1873; G. Truc, *Jean Racine, l'œuvre, l'artiste, l'homme et le temps*, Paris, 1926; V. Vedel, *Corneille et Molière*, cap. II: *Le Baroque et le Classique*, trad. Din lb. daneză, Paris, 1935; Elena Vianu, *Racine*, Buc., 1959; *Cours de littérature française, Le dix-septième siècle*, Buc., 1962; B. E. Young, *Michel Baron*, Paris, 1904.

PLANŞE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PLANS

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



1. Joc de măști în epoca elisabetană. Pictură în ulei. The National Gallery, Londra.

2. Henric al VIII-lea, (1491–1547), regele Angliei. Pictură de Hans Holbein.

3. Regina Elisabeta a Angliei (1583–1603). Pictură din 1575, probabil de Federigo Zuccherro. The National Portrait Gallery, Londra.



2



3



Francis Bacon.
Pictură de Paul Sommer.
The National Portrait Gallery, Londra.



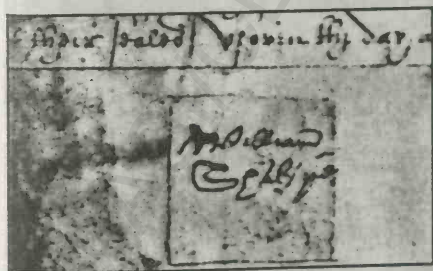
Christopher Marlowe.



Richard Burbage.
Autoportret (probabil). Dulwich Gallery.



Shakespeare. Portret de Droehout, 1609.
Shakespeare Memorial Gallery, Stratford-upon-Avon.



Iscălituri ale lui Shakespeare.



Teatrul The Globe din Londra. După o gravură din secolul al XVII-lea.



Casa lui John Shakespeare la Stratford.

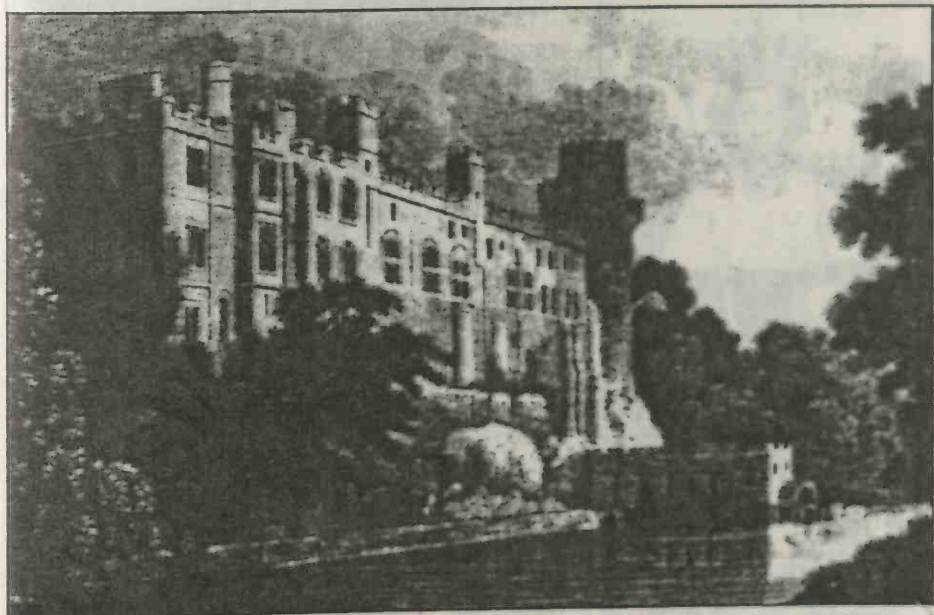


Bustul lui Shakespeare pe monumentul
lui funerar la Stratford.

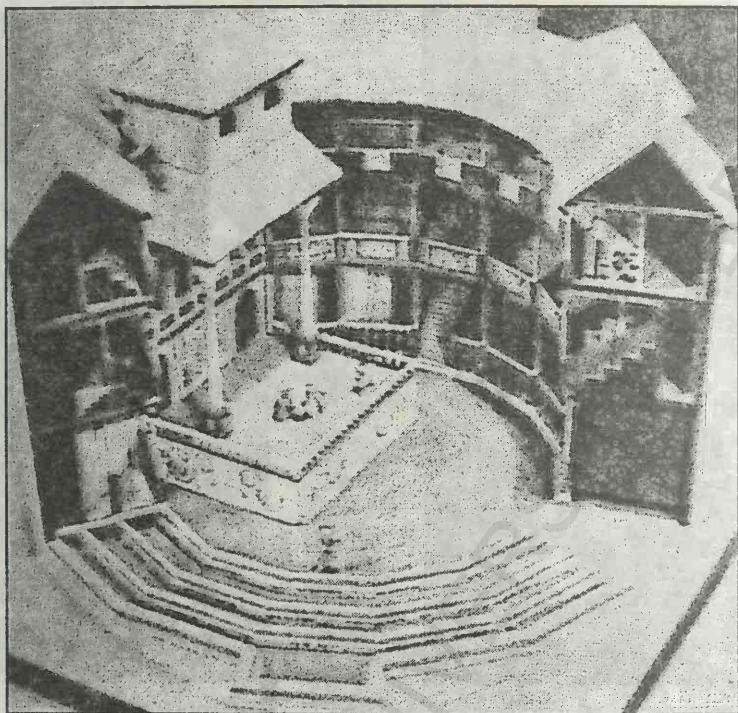


Henry Wriothesley,
conte de Southampton, protectorul lui
Shakespeare.

După pictura din Welbeck Abbey.



Castelul Mills din Warwick, de care se leagă amintiri din copilărie și adolescență ale lui
Shakespeare.



Scenă de teatru în timpul lui Shakespeare. Reconstituire de Richard Southern.



Richard al II-lea
(1367–1400),
regele Angliei.
Pictură anonimă
din 1400.
Westminster
Abbey, Londra.



Henric al IV-lea
(1367–1413),
regele Angliei.
Monument funerar
în alabastru.
Catedrala din
Canterbury.





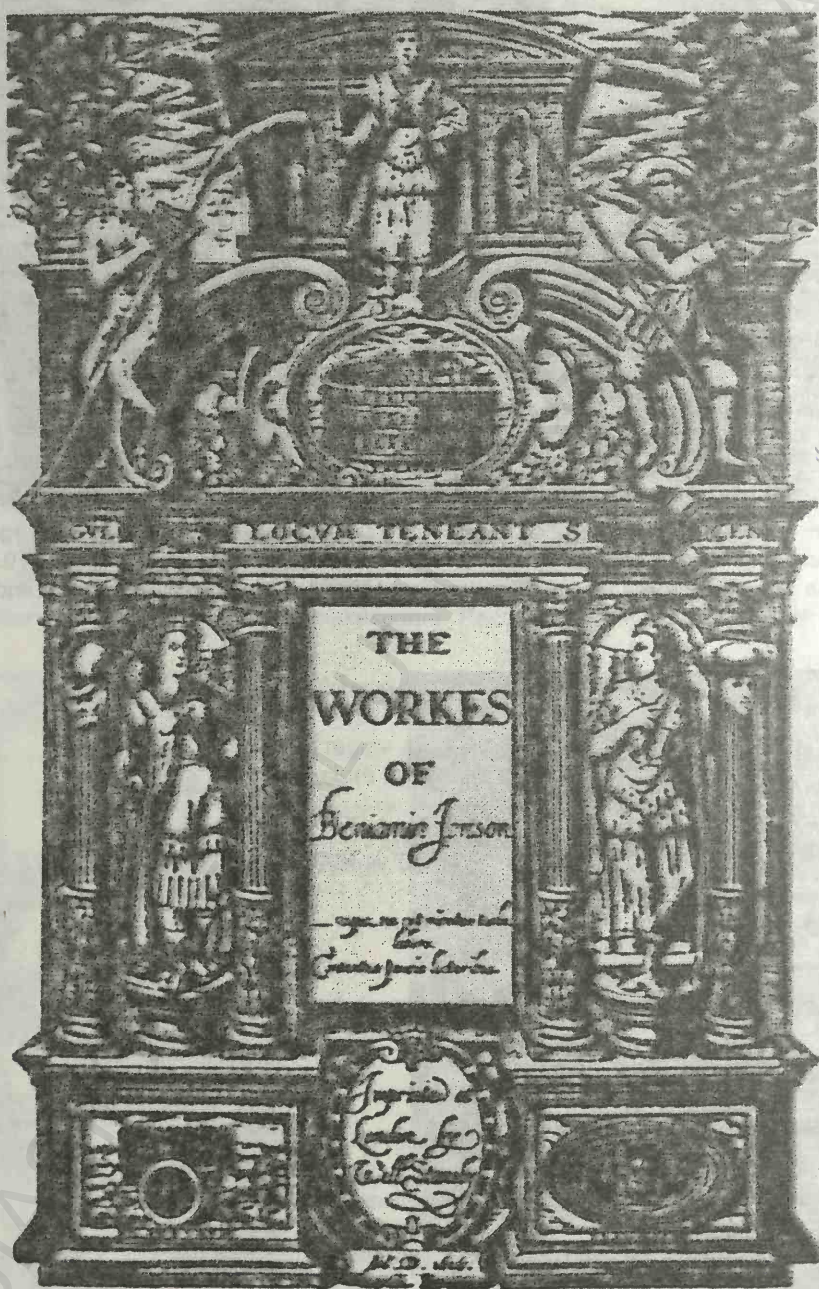
Henric al V-lea (1387–1422), regele Angliei. Pictură anonimă din 1413.
The National Portrait Gallery, Londra.



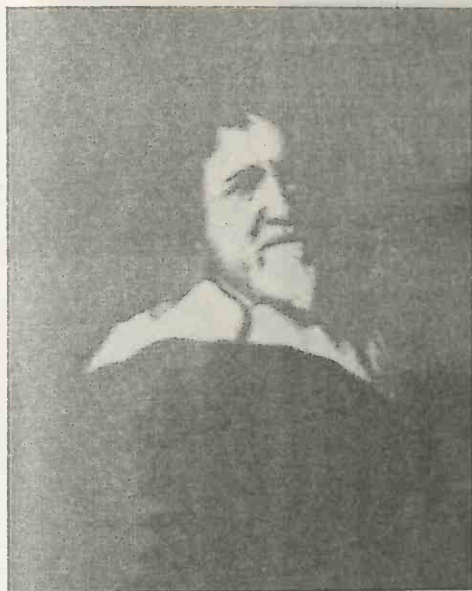
Henric al VI-lea (1421–1472), regele Angliei. Pictură anonimă, 1470.
The National Portrait Gallery, Londra.



Richard al III-lea (1452–1485), regele Angliei. Pictură anonimă din 1483.
The National Portrait Gallery, Londra.



Coperta la ediția din 1616 a operelor lui Ben Jonson.



Inigo Jones.
Portret de A. van Dyck, Ermitaj, Leningrad.



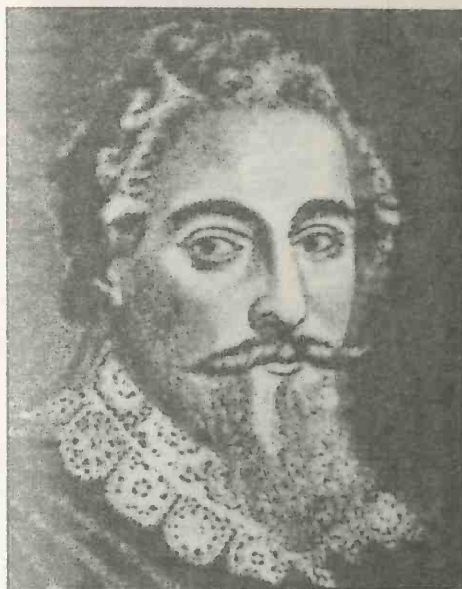
Ben Jonson.
După un portret de Gerard
Houthorst.



Nathaniel Field.
După o pictură din Dulwich Gallery.



George Chapman. Copertă la ediția operelor lui Homer (1616?)



Francis Beaumont. După o pictură din colecția lord Sackville la Knole Park.



Thomas Middleton. Portret pe coperta ediției *Two New Plays* din 1567.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI



Philip Massinger. Portret pe o copertă a operelor sale.



John Fletcher.



Teatrul Regal din Drury Lane.
Gravură de R. și J. Adam,
1776.



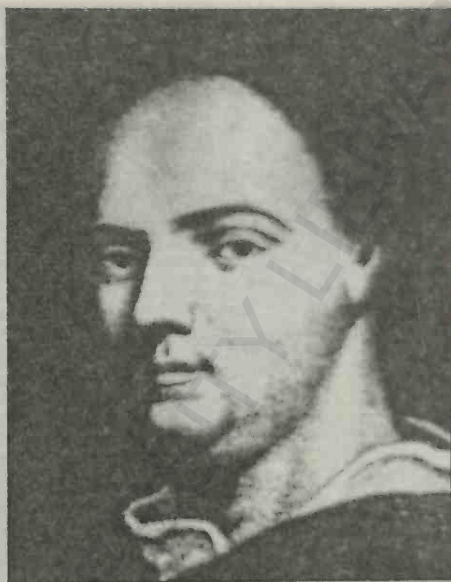
James Shirley. Portret de un maestru
necunoscut. Biblioteca Bodleyană, Oxford.



John Dryden. Pictură de Sir G. Kneller.
The National Portrait Gallery, Londra.



Thomas Otway.



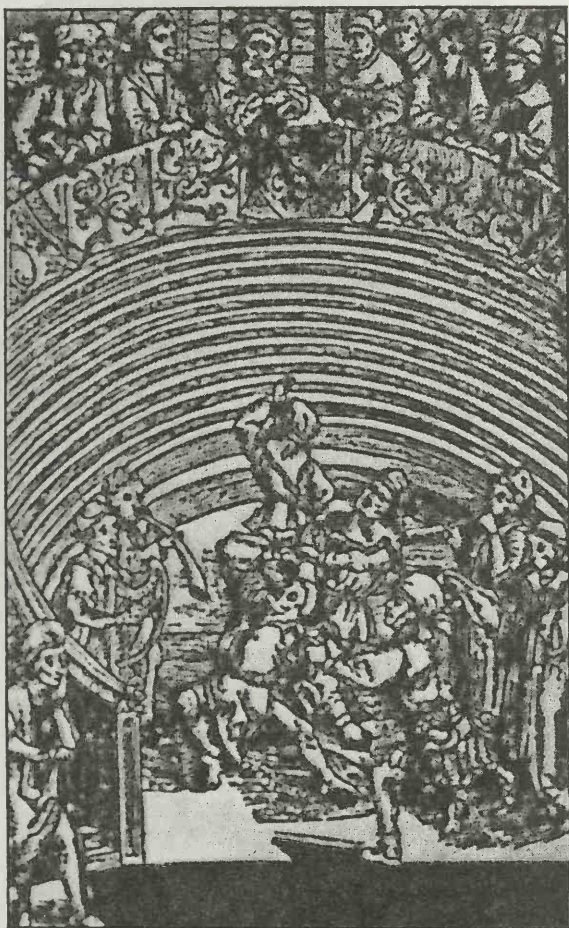
John Gay.



William Congreve.



George Farquhar.



Scenă din *Phormio* de Terențiu. Gravură în lemn de Albrecht Dürer, 1491.



Niklaus Manuel. Autoportret. Pinacoteca din Berna.

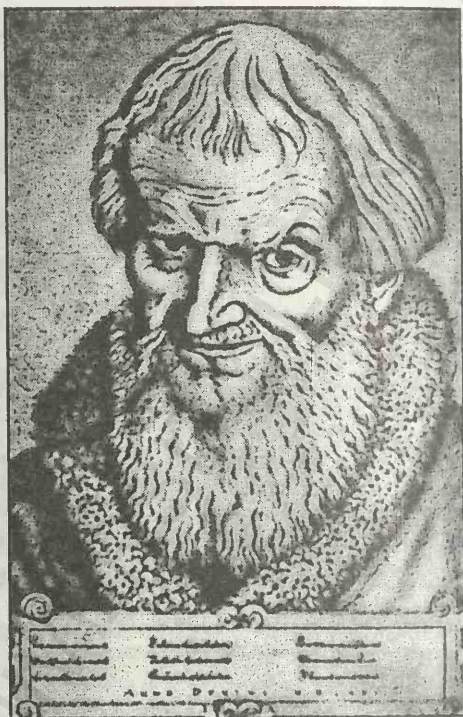


Nikodemus Frischlin. Gravură în lemn de Tobias Stimmer, 1578.

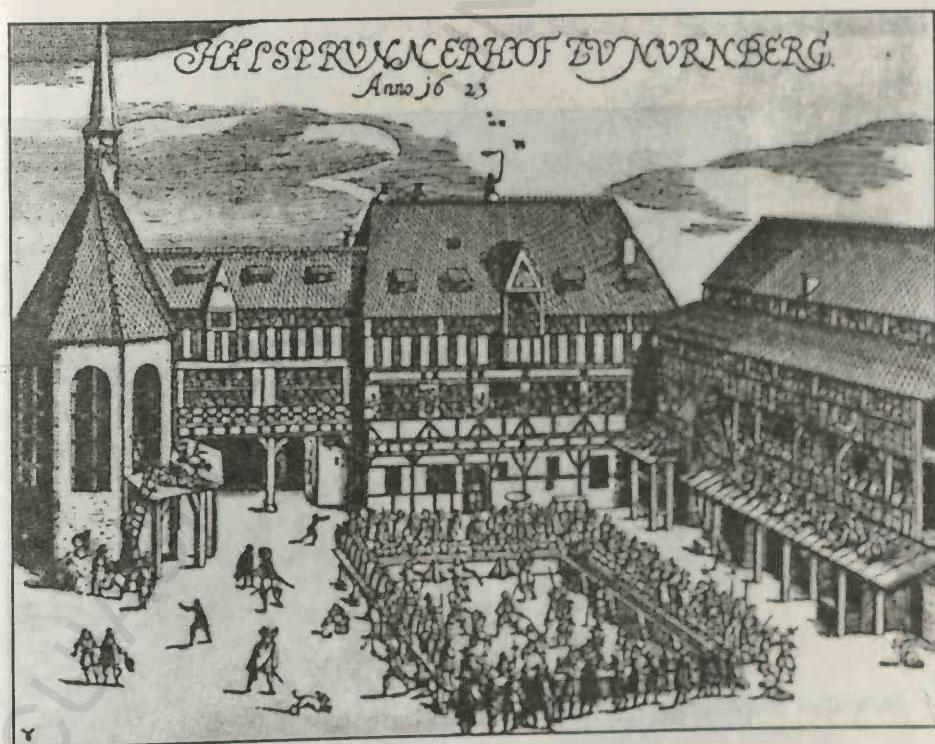


Scenă din *Der Ablasskrämer* de Niklaus Manuel. Desen în peniță după o însemnare autografă a poetului.

Hans Sachs. Gravură în aramă de Jost Ammann. 1576.



Muzicanți din Nürnberg.
Codex Heldt.



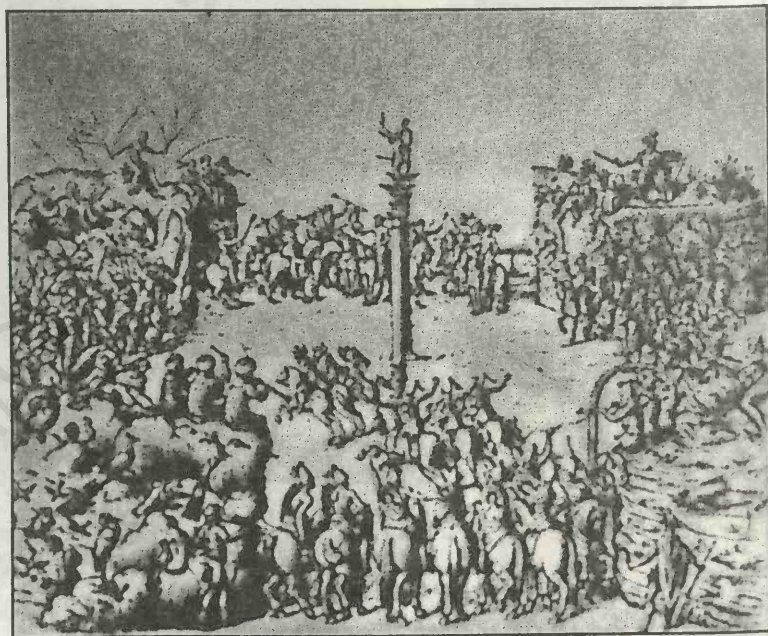
Reprezentăție la Nürnberg, 1623.



Heinrich Julius, duce de
Braunschweig.
După o gravură de H. Ulrich.
Biblioteca Curții din Viena.



Kaspar Brüllov.
Gravură de Jakob van Heyden.



«Festspiel» la Stuttgart, 1616. Gravură în aramă.



Scenă dintr-un mister al patimilor. Reprezentație la începutul secolului al XVIII-lea.
Sculptură în lemn. Muzeul Național, München.



Mască de diavol, în Tirol, sec. XVII-XVIII.
Muzeul de teatru, München.



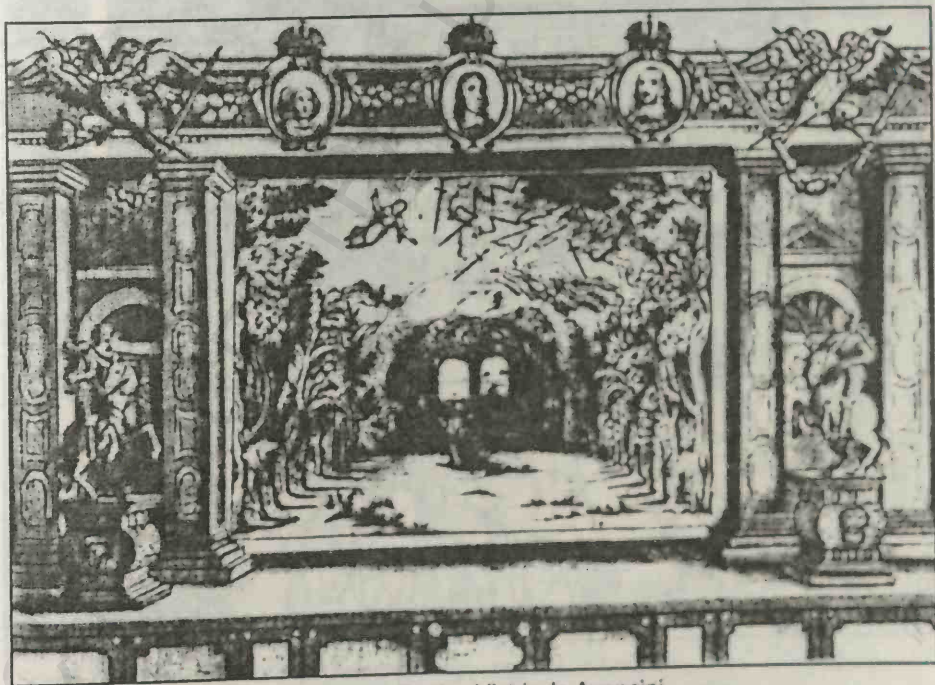
Andreas Gryphius. Pictură contemporană.



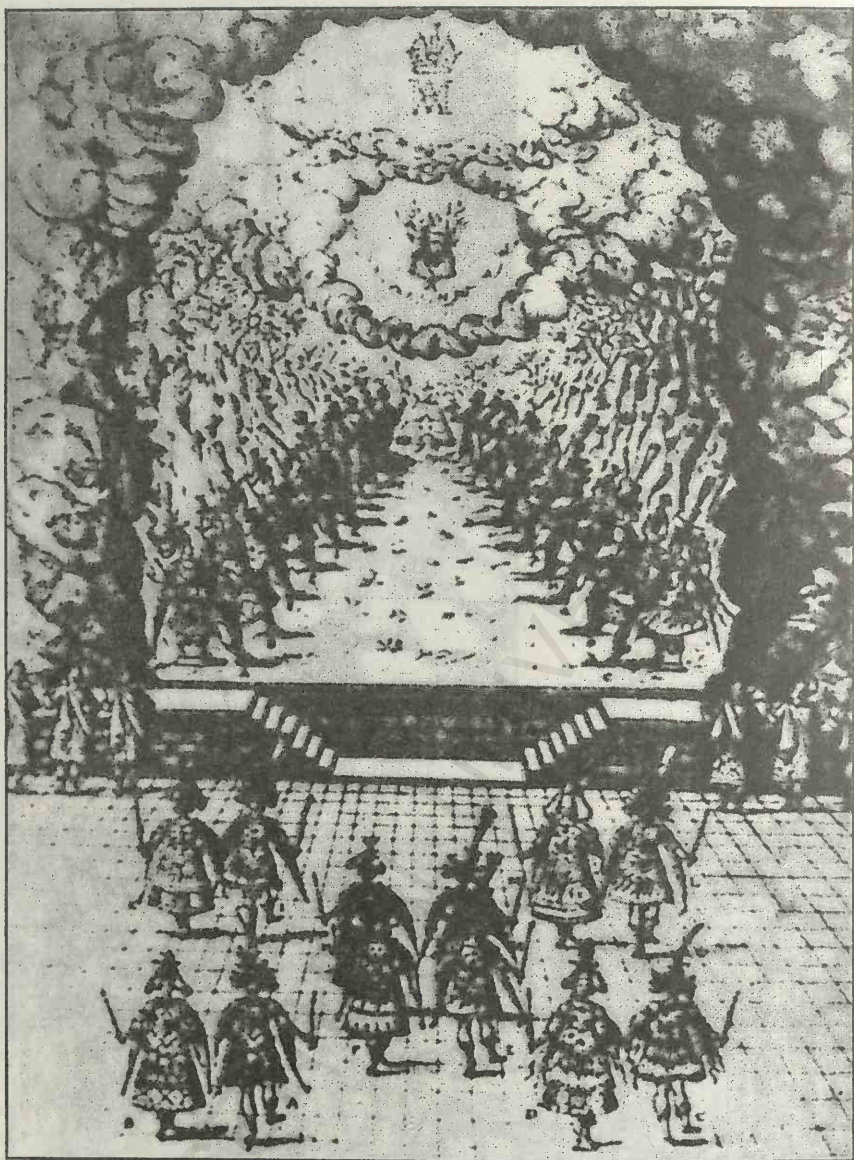
Scenă din *Judas Makkabäus*. Reprezentație de teatru iezuit la Bruges, 1652.



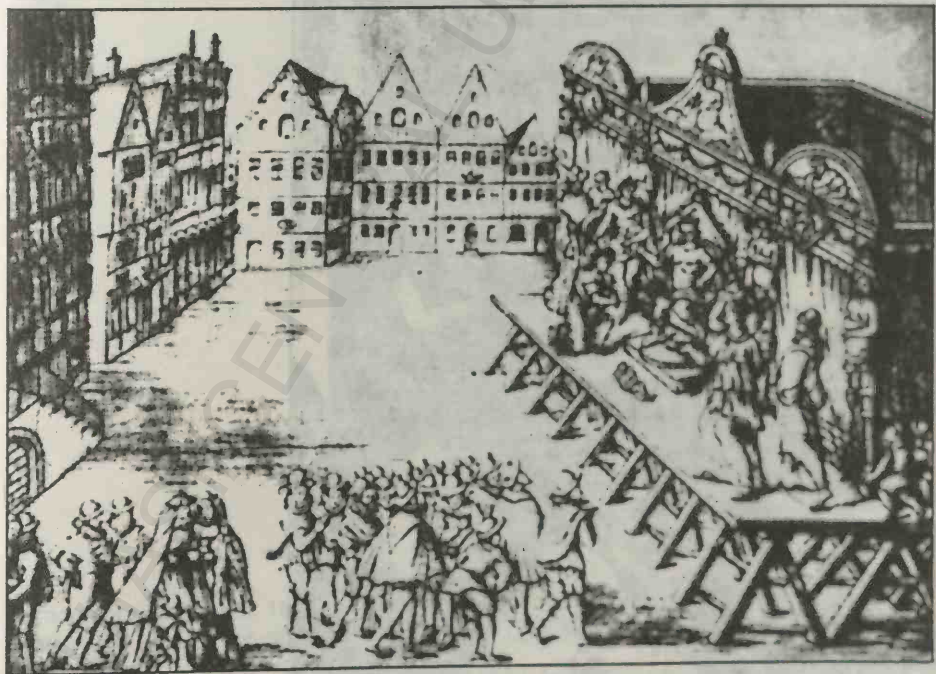
Scenă din *Lustige Reyss-Beschreibung*.
În stânga Hanswurst.



Scenă din *Pietas, Victrix* de Avancini.



Scenă din *Phasma Dionysiacum*.
Reprezentăție de teatru iezuit la Praga, 1617.



Scenă din jocul *Judecata lui Solomon*, reprezentată la Louvain, 1594. Litografie după un desen de W. Boonen. Muzeul orașului, Louvain.

Joost van den Vondel.



Retoricieni.
După un tablou de Jan van Steen.





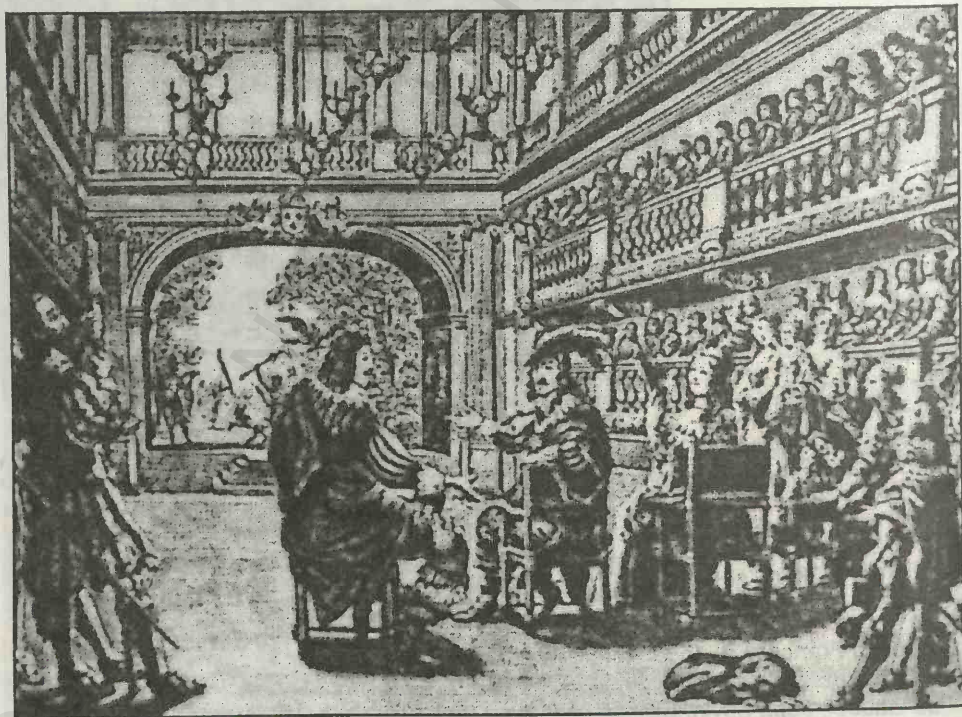
Ludovic al XIV-lea (1638–1715),
regele Franței.
Pictură de Claude Lefebvre.

B.C.U. "M. EMINESCU" IASI



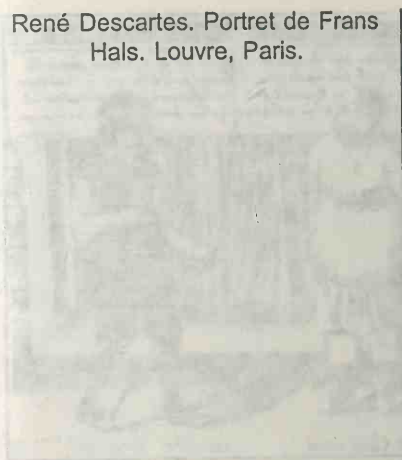
Academia Franceză în 1635. Numele
celor patruzeci de membri. Gravură
de Gautrel, după Sevin. Bibl. Naț.,
Paris.

Cardinalul Richelieu. Portret de
Philippe de Champagne. Louvre,
Paris.



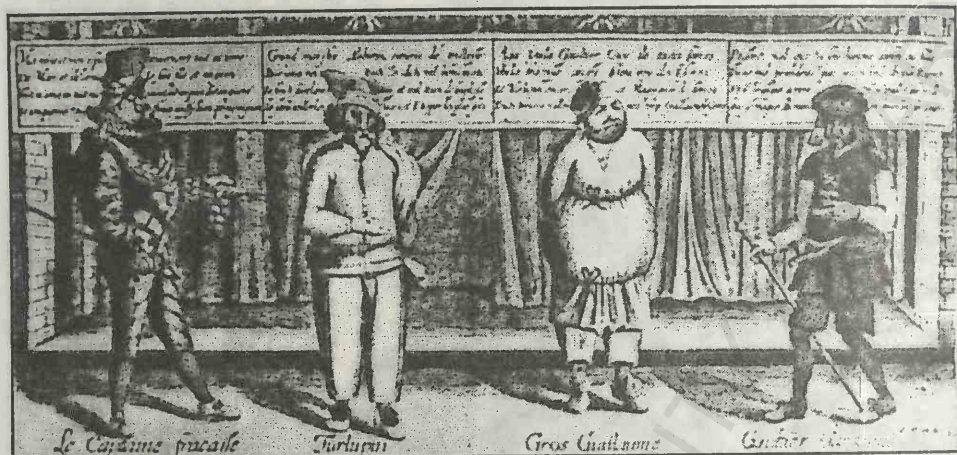
Sala de teatru în Palatul Cardinal. De la stânga la dreapta: Gaston d'Orléans, Ludovic al XIII-lea, Ana de Austria, principele moștenitor. Bibl. Naț., Paris.

René Descartes. Portret de Frans
Hals. Louvre, Paris.



Boileau. Gravură de Chareau
după portretul lui H. Rigau. Bibl.
Naț., Paris.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI



Personaje de farsă. Bibl. Naț., Paris.



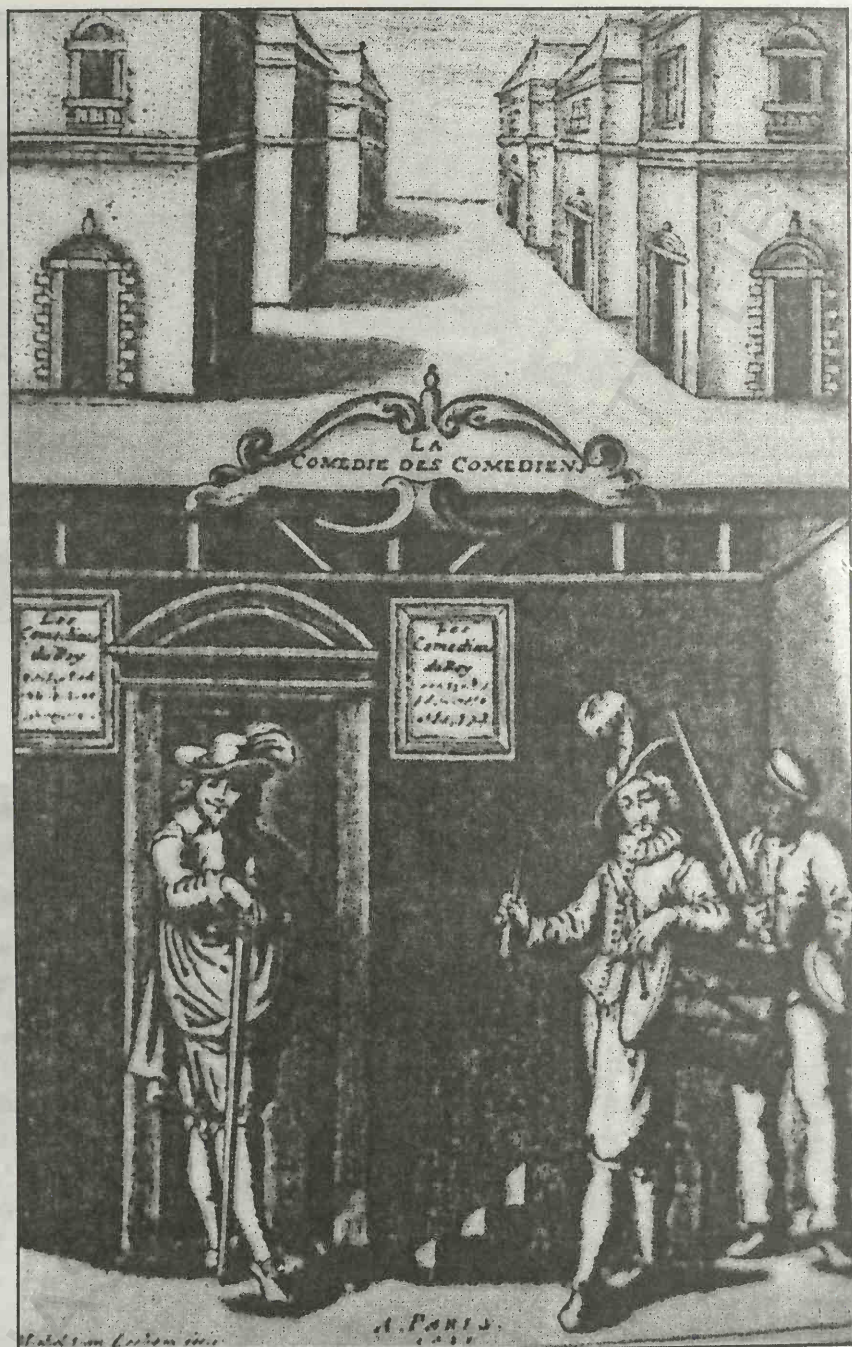
Jodelet. Gravură de Leblond.
Bibl. Naț., Paris.



Gaultier-Garguille. Bibl. Naț., Paris.



Farsori francezi și italieni. Pictură din 1670. Comedia Franceză, Paris.
Între ei: Molière, Jodelet, Poisson, Turlupin, Gaultier-Garguille.



Frontispiciu pentru *La Comédie des Comédiens*, 1635. Bibl. Naț., Paris.



Théophile de Viau.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI



Frontispiciu la volumul al IV-lea, ediția din 1626, a *Operelelor* lui Alexandre Hardy. Bibl. Naț., Paris.



Scenă din *Silvanire* de Mairêt. Bibl. Naț., Paris.

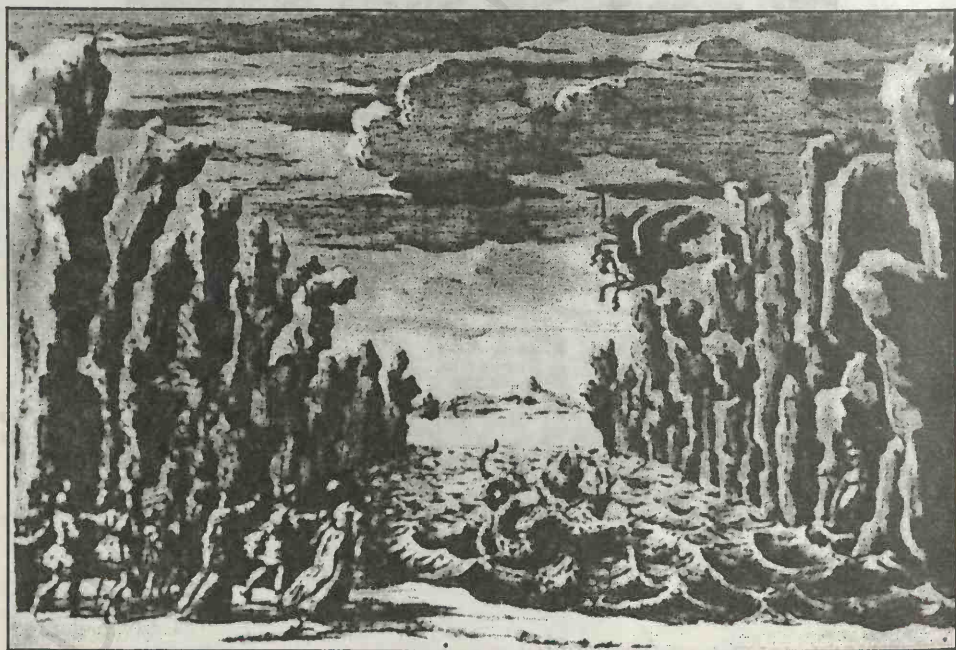


B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

Scenă din *Silvanire* de Mairé. Bibl. Naț., Paris.



Pierre Corneille. Gravură de M. Lasne,
1643. Bibl. Naț., Paris.



Décor pentru *L'Illusion comique* de Corneille. După *Memoires de Mahelot*.
Academia Națională de Muzică, Paris.



Frontispiciu pentru *Polyeucte* de
Corneille, ediția din 1643. Bibl.
Naț., Paris.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI



Decor pentru *Andromède* de Corneille. Gravură de F. Chauveau, 1651.



Frontispiciu la ediția *Operele* lui Corneille din 1664. Bibl. Naț., Paris.



Issac de Benserade. Gravură de
Edelinck. Bibl. Naț., Paris.



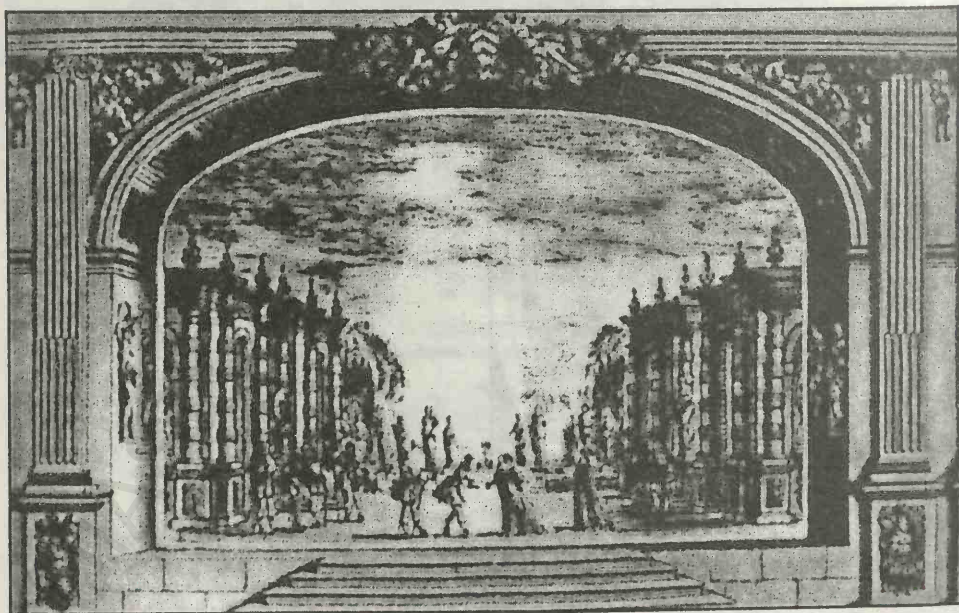
Thomas Corneille. Gravură de
Descroches. Bibl. Naț., Paris.



Racan. Bibl. Naț., Paris.



Scarron. Bibl. Naț., Paris.



Scenă din *La Mirame* de Desmarets. Bibl. Naț., Paris.



Frontispiciu alegoric la *Le Roman Comique* de Scarron, ediția din 1652. Bibl. Naț., Paris.



Molière. Portret de Mignard. Muzeul
Condé, Chantilly.

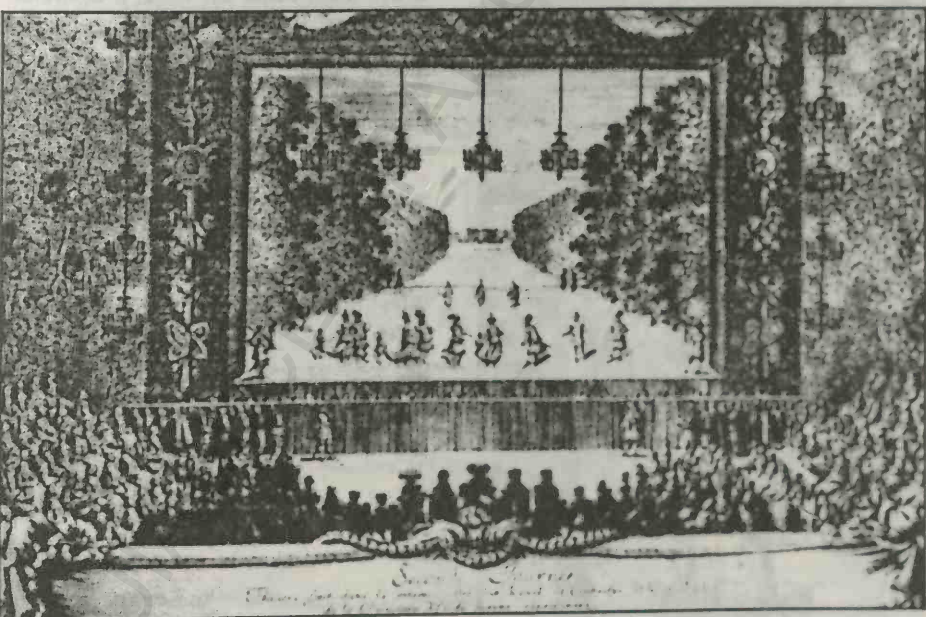


Scenă din *L'École des femmes* de Molière.
Ediția din 1681.

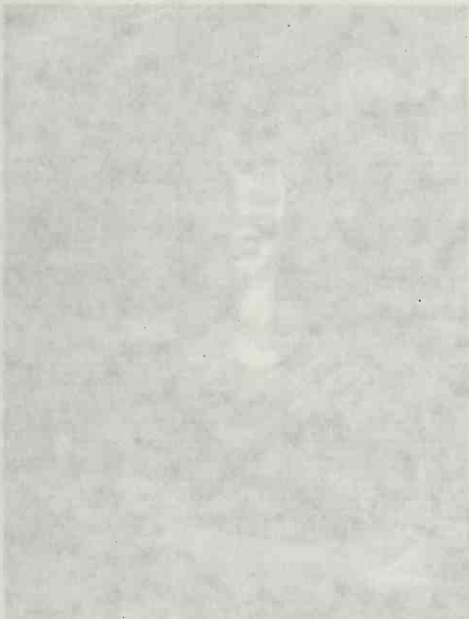


Scenă din *Tartuffe* de Molière. Ediția
Opere din 1681.

Molière în rolul lui Cezar. Pictură de Mignard. Comedia Franceză, Paris.



Scenă din *La Princesse d'Elide* de Molière. Reprezentație la Versailles în 1664.
Gravură de Sylvestre și Le Pautre. Bibl. Naț., Paris.



Gravură din ediția din 1682, a *Operele* lui Molière. Scenă din *Les Contretemps*. Bibl. Naț., Paris.



Frontispiciu la *L'Impromptu de Versailles* de Molière, ediția din 1682. Bibl. Naț., Paris.

xl



Racine. Gravură de Edelinck, Bibl. Naț., Paris.

269

Au nom de Dieu et de Sts et du
Saint Esprit

Je desire qu'après ma mort mon corps soit porté à
Port Royal des Champs, et qu'il y soit inhumé dans le
Cimetière aux piez de la Saxe de M.^r Hamon. Je supplie
vostre humblement la M^{re} Abbess et les Religieuses de
vouloir bien m'accorder ces honneurs, quoy que je m'en
reconnaisse trop indigne et par les ^{fautes} ~~manques~~ de ma vie
passée, et par le peu d'usage que j'ay fait de l'excellente
éducation que j'ay receüe autrefois dans cette Maison
et de grands exemples de piété et de pénitence que j'y ay
vus et dont je n'ay eü qu'un usage adieu. Mais
plus j'ay osé. Plus j'ay besoin des
prieres d'une si sainte Communauté pour ^{mon salut} ~~mon salut~~
et mon salut. Je prie aussi la M^{re} Abbess
et les Religieuses de vouloir accepter une somme de
Antic des livres que j'ay ordonné qu'on leur donne
après ma mort. C'est à Paris dans mon cabinet
le dixième Octobre mille six cent quatre vingt dix
huit. Racine

Sur son tombeau
long.

Testamentul lui Racine.
Bibl. Naț., Paris.

Actorul Baron. Comedia Franceză, Paris.



B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI



Actrița La Champmeslé în rolul Fedrei din tragedia lui Racine.
Desen de Coeuré, gravat de Prud'hon după un document din secolul al XVII-lea.

Philippe Quinault. Gravură de Edelink.
Bibl. Naț., Paris.



Scenă din *Andromaque* de Racine.
Gravură de Girodet. Paris, an IX.

CUPRINS

CAPITOLUL I

TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (I). CADRUL ISTORIC ȘI CULTURAL	5
1. Cadrul istoric	5
2. Epoca elisabetană	7

CAPITOLUL II

TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (II). FENOMENE PREGĂTITOARE, INFLUENȚE POPULARE ȘI CULTE. SPRE CONSTITUIREA UNUI TEATRU NAȚIONAL	14
1. Aspecte generale în mulțimea manifestărilor de teatru	14
2. Spre constituirea unui repertoriu național. Inițiativa actorilor	21
3. Noi înfățișări ale moralităților	23
4. Interludiile	27
5. John Heywood	28
6. Influențe clasice; contribuția colegiilor	29
7. Trăsături generale și trăsături naționale	32

CAPITOLUL III

TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (III). PRECURSORII LUI SHAKESPEARE	
1. Creația dramatică, sinteză populară și cultă	34
2. John Lyly. Euphuismul și primele lui reflexe dramatice	35
3. Thomas Kyd	39
4. George Peele	43
5. Robert Greene	44
6. Christopher Marlowe	46
7. Drama domestică	55
8. La capătul unei etape	57

CAPITOLUL IV

TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (IV). SHAKESPEARE	59
1. Viața. Omul în general	59
2. Actorul. Omul de teatru	64
3. Controversa shakespeareană	74

4. Opera: aspecte generale, izvoare, clasificare	78
5. Cronica Angliei	88
6. Alte drame istorice	104
7. Marile tragedii	110
8. Creația comică; privire prealabilă	126
9. Primele comedii: euphuism, burlesc	129
10. Comedii feerice	134
11. Comediile amare	142
12. Ultimele comedii: regăsirea echilibrului pierdut	154
13. Personaje caracteristice	160
14. Complexitatea stilistică	169
15. Universalitate și mesaj	179

CAPITOLUL V

TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (V). BEN JONSON	185
1. Preliminarii	185
2. Omul	186
3. Concepția dramatică; urmări ale acesteia	188
4. Tragediile	190
5. Comediile	192
6. Măștile	201
7. Privire finală	204

CAPITOLUL VI

TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (VI). EVOLUȚIA SPRE BAROC	207
1. Preliminarii	207
2. George Chapman (1559–1634)	207
3. John Marston (1576–1634)	210
4. Colaborarea Beaumont-Fletcher	213
5. Thomas Heywood	216
6. Thomas Dekker	218
7. Thomas Middleton. Colaborarea cu William Rowley	220
8. John Webster	222
9. Philip Massinger	226
10. Cyril Tourneur	229
11. John Ford	230
12. James Shirley	232

CAPITOLUL VII

TEATRUL ENGLEZ AL RENAȘTERII (VII). PRIVIRE FINALĂ.

ÎNCHEIEREA UNEI EPOCI	234
1. O cucerire și o sinteză	234
2. Șantierul dramatic	238
3. Eclipsa	239

CAPITOLUL VIII

TEATRUL ENGLEZ AL RESTAURAȚIEI	243
1. Starea de spirit	243
2. Aspecte noi în viața de teatru	246
3. Influența franceză; tradiția națională	249
4. Barocul	251
5. ieșirea din criză. William D'Avenant	253
6. John Dryden	254
7. Thomas Otway	262
8. Alți reprezentanți ai genului tragic: Lee, Southerne, Crowne	266
9. George Etherege	268
10. William Wycherley	269
11. William Congreve	274
12. George Farquhar și John Vanbrugh	278
13. Nicholas Rowe	281
14. Joseph Addison. Alți clasicizanți	282
15. Forme de tranziție. Colley Cibber, Richard Steele	284
16. George Lillo	286
17. John Gay	287
18. Priviri de încheiere	289

CAPITOLUL IX

TEATRUL GERMAN. REFORMĂ. UMANISM. BAROC	291
1. Reforma	291
2. Implicații culturale ale Reformei	296
3. Manifestări dramatice protestante. Niklaus Manuel, Thomas Naogeorgus	298
4. Reflexe umaniste. Nikodemus Frischlin, Kaspar Brölöw	305
5. Teatrul orașelor. Hans Sachs	313
6. Influențe engleze. Jakob Ayer, Heinrich Julius von Braunschweig	325
7. Teatrul iezuiților. Jakob Bidermann	333
8. Perioada barocă	339
9. Martin Opitz	343
10. Andreas Gryphius	344
11. Daniel Casper von Lohenstein	351
12. Autori și actori la sfârșit de secol	354
13. Considerații finale	356

CAPITOLUL X

TEATRUL DIN ȚĂRILE-DE-JOS	360
1. Prelungiri medievale. „Abele spelen”	360
2. Cadrul istoric	362
3. Teatru în limba latină	363
4. Retoricienii	366
5. Drumul spre teatrul baroc	370
6. Joost van den Vondel	374

7. Alte manifestări caracteristice	377
8. Funcțiunea europeană	378

CAPITOLUL XI

TEATRUL RENASCENTIST ÎN ALTE ȚĂRI EUROPENE 380

1. Țările scandinave	380
2. Rusia	383
3. Polonia	389
4. Iugoslavia	391

CAPITOLUL XII

CLASICISMUL FRANCEZ (I). SECOLUL CLASIC 399

1. Momentul istoric: instituirea monarhiei absolute	399
2. Ambianța literară	403
3. Două spirite tutelare: Descartes și Boileau	406
4. Un ideal de umanitate: l'honnête homme	409
5. Saloanele literare	412
6. Prețiozitatea	414
7. Doctrina academică	415
8. Două coordonate: ordinea rațională, spiritul de societate	417

CAPITOLUL XIII

CLASICISMUL FRANCEZ (II). TEATRE, ACTORI, PUBLIC 420

1. Primele teatre: Hôtel de Bourgogne, Théâtre du Marais	420
2. Corifeii scenei. Condiția actorului	422
3. „Farsorii“	427
4. Teatrul lui Molière	431
5. Comedia Franceză	432
6. Teatrul italian și teatrul de bălci	433
7. Publicul	437

CAPITOLUL XIV

CLASICISMUL FRANCEZ (III). PRECURSORII LUI CORNEILLE 439

1. Ani de criză. Prospekțiuni doctrinare. Aspecte generale	439
2. Antoine de Montchrétien, un renașcentist întârziat	442
3. Un pionier: Alexandre Hardy	444
4. Théophile de Viau	454
5. Racan	456
6. Jean de Schélande	457
7. Jean de Mairet	458
8. În ajun de eră nouă	461

CAPITOLUL XV

CLASICISMUL FRANCEZ (IV). CORNEILLE 463

1. Date biografice	463
2. Omul	464
3. Sistemul dramatic	466

4. Prima perioadă de creație	470
5. Cid-ul	477
6. Celelalte capodopere: Horace, Cinna, Polyeucte	481
7. După apogeu	488
8. Eroul cornelian	492
9. Corneille, poet baroc?	494
10. Stilul	495
11. Privire finală	496

CAPITOLUL XVI

CLASICISMUL FRANCEZ (V). CONTEMPORANII LUI CORNEILLE	500
1. Tendințe și configurații	500
2. Rotrou	503
3. Pierre Du Ryer	506
4. Georges de Scudéry	507
5. Scarron	509
6. Thomas Corneille	512
7. Alți contemporani: La Calprenède, Benserade, Boisrobert, Saint-Sorlin, Tristan l'Hermite, Cyrano de Bergerac	516

CAPITOLUL XVII

CLASICISMUL FRANCEZ (VI). MOLIÈRE	526
1. Aspecte biografice	526
2. Omul	529
3. Formația spirituală. Izvoarele operei	532
4. Omul de teatru. Colaboratorii pe scenă	535
5. Puncte de doctrină	542
6. Pictorul de moravuri	546
7. Primele comedii	550
8. Tartuffe	559
9. Dom Juan	563
10. Un scurt intermediu	566
11. Mizantropul	567
12. Reveniri la comedia-farsă	570
13. Avarul	573
14. Comedii-balet	574
15. Ultima perioadă de creație	576
16. Personajul comic	580
17. Moralistul	582
18. Stilul dramatic	585
19. Privire finală	586
20. Contemporanii lui Molière	588

CAPITOLUL XVIII

CLASICISMUL FRANCEZ (VII). RACINE	592
1. Preliminarii	592

2. Viața	592
3. Adevărata față a poetului	595
4. Concepția dramatică	600
5. Istorie și legendă	601
6. Poetul pasiunii	603
7. O paralelă: Corneille – Racine	608
8. Primele creații dramatice	610
9. Andromaque	612
10. Britannicus	617
12. Phèdre	621
13. Poetul comic: Les Plaideurs	631
14. Tragediile religioase: Esther și Athalie	633
15. Arta lui Racine	639
16. Rivali, discipoli, contemporani și urmași ai lui Racine	645
17. Încheiere	647

BIBLIOGRAFIE	651
--------------------	-----

În atenția librarilor și difuzorilor de carte.
 Contravaloarea timbrului literar se depune
 în contul Uniunii Scriitorilor din România,
 nr. 2511.1 - 171.1 ROL,
 deschis la Banca Comercială Română,
 Filiala sector 1, București.

Tehnoredactare și pregătire offset: Editura AIUS

Format 16/70 x 100; Coli de tipar: 89,5

Bun de tipar: septembrie 2003; Apărut: 2003

Tipărit la Imprimeria Karma & Petrescu Craiova

tel/fax: 0251-596136; 0722-214373

